CAHIERS DU CINEMA 300

SOMMAIRE / REVUE MENSUELLE / MAI 1979 / SPECIAL

avant de faire des films, c'est qu'on aime bien regarder des photos des gens ou des oiseaux ens[illegible]ant un temps qui semble interminé, interm[illegible]nse que c'est pour ça que j'ai aimé très vi[illegible]ns-ciemment les documentaires, aussi b[illegible] ou Rouch ou Haroun Tazieff... Ça va sans dire aujourd'hui, ça va mieux en le disant; ça va encore plus mal en le disant... ça va pas tellement bien sans le dire et en le disant, c'est encore pire !

- Il [illegible] crise dans le documentaire. Nou[illegible] assez intéressés par Holocauste. Et la con[illegible]ait qu'il y en avait marre un peu partout [illegible] documents d'archives et que c'était une [illegible] fiction très traditionnelle, qui se mettait tout à coup à avoir des effets.



CAHIERS DU CINÉMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Éditions de l'Étoile.
Adresse : 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).

Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

Serge Daney
et
Serge Toubiana

Les Cahiers du Cinéma
9, passage de la Boule Blanche

Paris

le 14 avril 1979

Comme je vous l'avais laissé entendre au téléphone, je pense cette fois vraiment qu'il est impossible de faire trois ou quatre fois par an un numéro un peu spécial des « Cahiers ».

Il n'est même pas possible d'en faire un seul, ou ce qu'il est possible de faire ne correspond pas aux conditions réelles dans lesquelles une revue de cinéma se lit et s'achète, et il faut quand même tenir compte de ça.

Sans doute est-ce dû à des causes qu'il serait éventuellement intéressant de trouver, causes qui sont elles-mêmes des effets d'autres causes, chacuns et chacunes enchaînés comme dans un long baiser de *Notorious.*

Même l'entretien que nous avons essayé de faire pour sauver les meubles sonne plus ou moins faux et ça fuit de tous les côtés tellement il est visible que plus personne ici-bas n'a le moindre besoin d'une image pour dire quelque chose. Comme votre numéro « spécial photos » en faisait la preuve, les gens n'ont besoin d'une photo que pour servir de caution et d'alibi à leur page d'écriture.

Voici quelques documents au hasard des tiroirs qui auraient pu faire partie des événements que l'on aurait choisi de *passer en revue* à condition de préférer y voir clair plutôt que d'en savoir long.

Jean-Luc





Anne-Marie Miéville
16, rue Paul Golay

L'Orient (Vd)

Le 3 novembre 1975

Je peux te préciser ce que j'entendais par montage l'autre jour quand on regardait les photos que tu as faites sur James Dean.

J'ai repensé à l'appartement de la vallée et aux photos que tu as faites pour ta mère de ton grand-père et de sa femme, et qui sont dans le couloir et la cuisine.

En fait, l'angle, c'est les mouvements que l'on fait quand on va d'une pièce à l'autre, et le rapprochement que tu as fait en mettant ensemble lui jeune soldat avec ce lac sombre et calme, hé bien il y a un mouvement entre lui et ce lac qui doit être de la *même eau* que ce qui se passait entre cet habitant et cette habitante de la vallée habités par un amour commun. Et qu'il y avait là un montage dans l'espace.

Ceci dit pour si tu voulais reparler de ton inquiétude à faire du cinéma alors que tu dis que tu n'en as jamais fait, et voilà que je peux te montrer qu'Eisenstein n'a jamais rien fait d'autre, sinon en plus systématique.



Mais je ne sais pas si cela peut intéresser une revue de cinéma. Il faudra demander aux « Cahiers ». Peut-être un numéro spécial de temps en temps.

Peut-être aussi qu'il faut chercher autour de nous. Je pense à Claude et à François. Il faudrait arriver à discuter avec eux pour savoir comment et pourquoi ils écrivent dans des journaux, surtout qu'ils aiment le cinéma.

Parler avec eux de cadrages et du choix d'un cadre de vie.

Claude Jaget
« Libération »
1, rue Taupin

Lyon

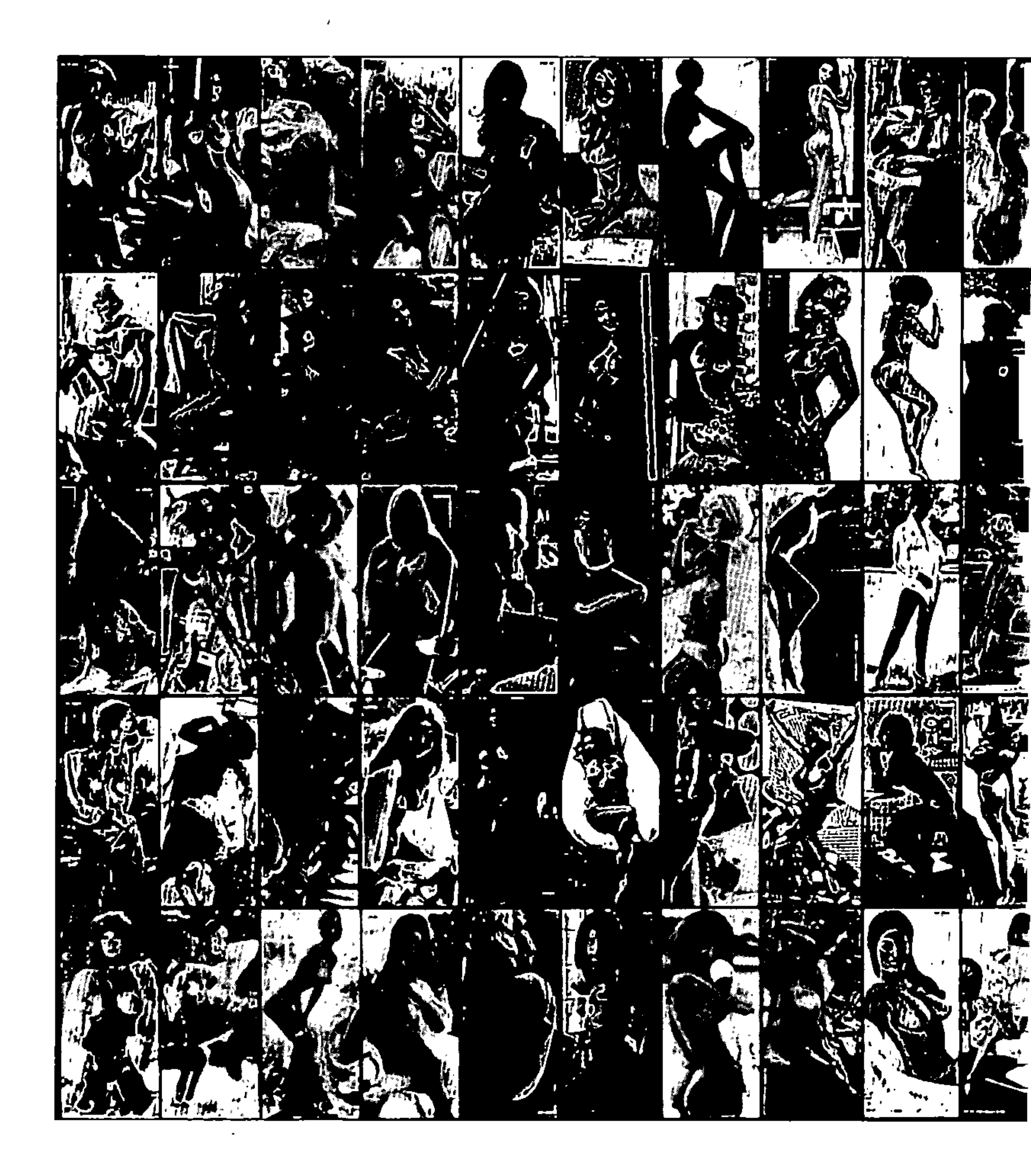
le 5 mars 1978

Le projet de revue n'avance guère. Peut-être si on habitait au même endroit que toi, ou le contraire. On aurait besoin de l'offset de « Libération », ou tu aurais besoin de nos U-Matics.

Je crois qu'il n'y a que les médecins qui ont besoin de temps en temps de regarder une radio pour savoir où en est la maladie. Les malades pas tellement. Ou alors leur maladie à eux, pas celle des autres, comme s'il n'y avait pas de rapport. Les juges aussi, pour envoyer en prison. Et des fois les amoureux, pour mesurer leur jalousie.

Mais en tous cas pas des journalistes pour parler à leur lecteur, ni des gens de cinéma pour donner des nouvelles aux spectateurs.

L'autre jour, je lisais un article sur le « Film français » à propos des films pornos. Tu vois, la revue, on pourrait montrer des choses comme ça. Tu prends une photo de la guerre du Vietnam (celle des américains) et une photo de la page centrale de « Play-Boy » et tu te demandes à quel moment les poils sont apparus dans « Play-Boy », et tu fais des recherches, tu vas consulter la collection chez Filipacchi, tu réfléchis sur le mot play et le mot boy, et tu découvres que le premier numéro de « Play-Boy » à montrer vraiment des filles à poils a paru à la même époque que la signature des accords de l'avenue Kléber.



Comme s'il s'agissait simplement de changer de boucherie.



Jean-Pierre Gorin
San Diego University

San Diego (Calif.)

le 7 septembre 1977

Finalement, j'ai remis mon voyage à LA. On se reverra donc encore une fois plus tard.

S'il existait une revue de cinéma un peu scientifique, où les gens de cinéma auraient envie et besoin pas d'exprimer leurs impressions mais d'imprimer leurs expressions, j'aurais sans doute deux ou trois choses à te communiquer.

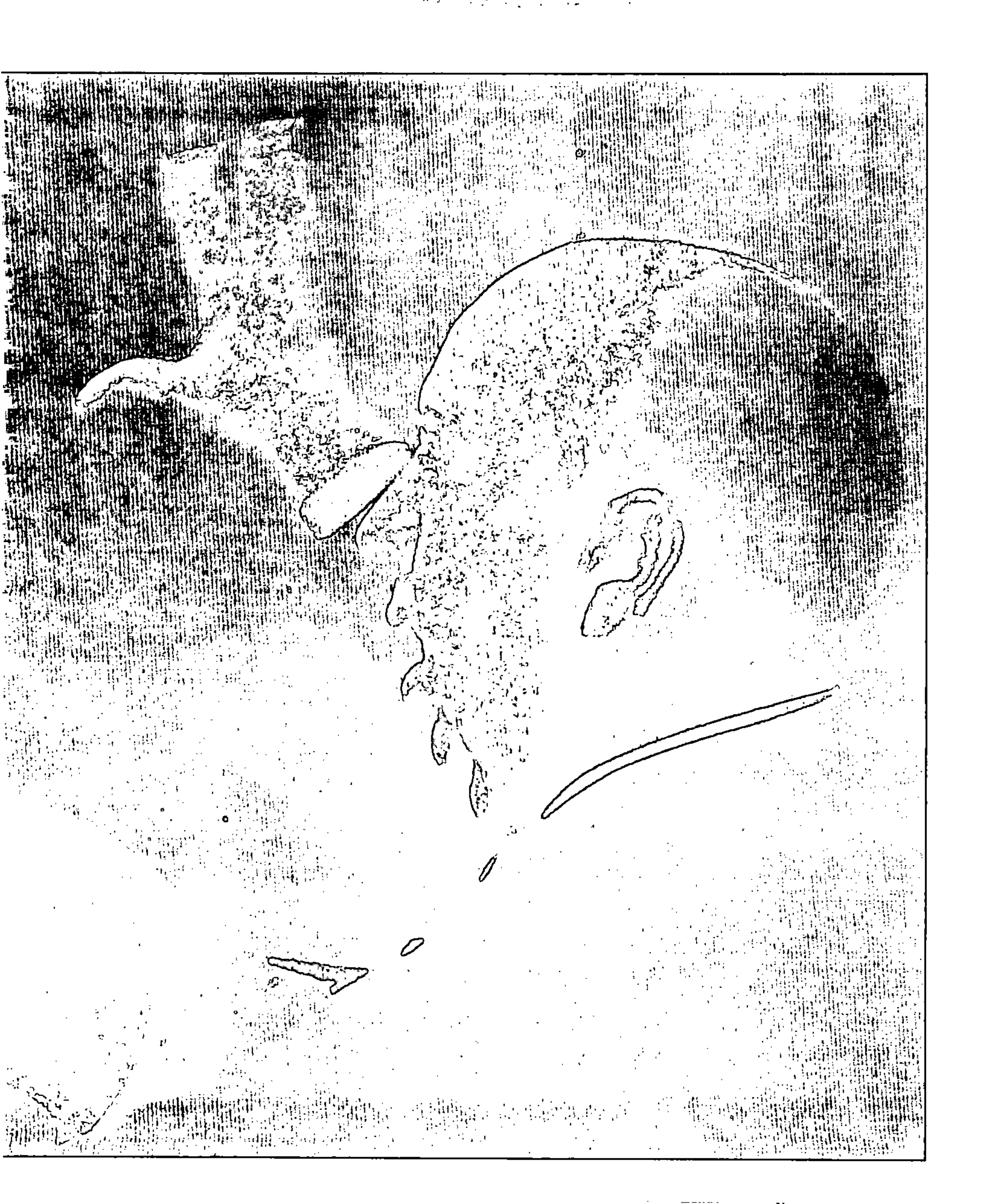
J'enverrais à cette revue de temps en temps des choses trouvées, comme les scientifiques écrivent à « Nature » ou « American Scientific », en sachant que tu lirais ça un jour ou l'autre, ou Tom, ou Glauber, ou Claudine, ou nos ennemis.

Par exemple, en revoyant l'autre soir *Vertigo* à la télévision italienne, j'ai eu le sentiment que la force d'Hitchcock venait de ce qu'il filmait des visages comme des culs, de face mais vus de dos, d'où sa fascination pour ces femmes au visage un peu rond et lisse, pour ce devant derrière qu'il n'a jamais osé exploiter à fond dans ses personnages masculins.

Les pages de cette revue serviraient cette fois-là à remonter en arrière dans le temps jusqu'aux premiers gros plans. On chercherait dans la presse la naissance des premières vedettes du spectacle et de la politique. On découvrirait que le plan général est réservé désormais à ceux qui se font enculer, ceux qui ne font pas l'événement comme dit « Paris-Match ».







Elie Sanbar
quelque part en

Palestine

le 19 juillet 1977

On est vraiment triste d'avoir pas pu te voir, mais le tournage avec Camille a duré beaucoup plus que prévu. Parler à des enfants était bien plus dur qu'avec Ludovic.

J'aurais bien aimé avoir ton avis sur un texte et une photo que je pense mettre dans la troisième émission, à propos de faire la lumière.

On se demande d'où vient que les Allemands soient devenus à un moment donné de si grands bourreaux et les juifs de si grandes victimes.

Le peuple juif est un peuple très original, et son histoire très intéressante. Encore faudrait-il la raconter.

C'est une histoire de toi et moi, je veux dire de soi et de l'autre...

Il y a deux mouvements : tu es d'abord toi et tu deviens un autre, ou tu es d'abord un autre et du deviens toi.

Les allemands, à une époque précise, et un allemand en particulier, soutenu par les autres allemands, a voulu devenir autre sans rien abandonner de soi, c'est-à-dire simplement s'agrandir jusqu'à l'infini, se multiplier jusqu'à ce que mort s'ensuive, un peu comme le cancer, ou les donneurs de leçons, les fabricants de textes.

Et parmi les autres peuples qui le gênaient dans son désir de répandre partout sa vérité, c'était tous les autres peuples en général bien sûr, sauf les japonais qui faisaient pareil au même moment, mais c'était par dessus tout le peuple qui s'était revendiqué dès le départ comme autre d'abord, pour qui être soi était d'abord être un autre, qui partait de la différence et pas du semblable, et qui se sentait lui-même comme ça et pas autrement, depuis la nuit des temps : le peuple juif.

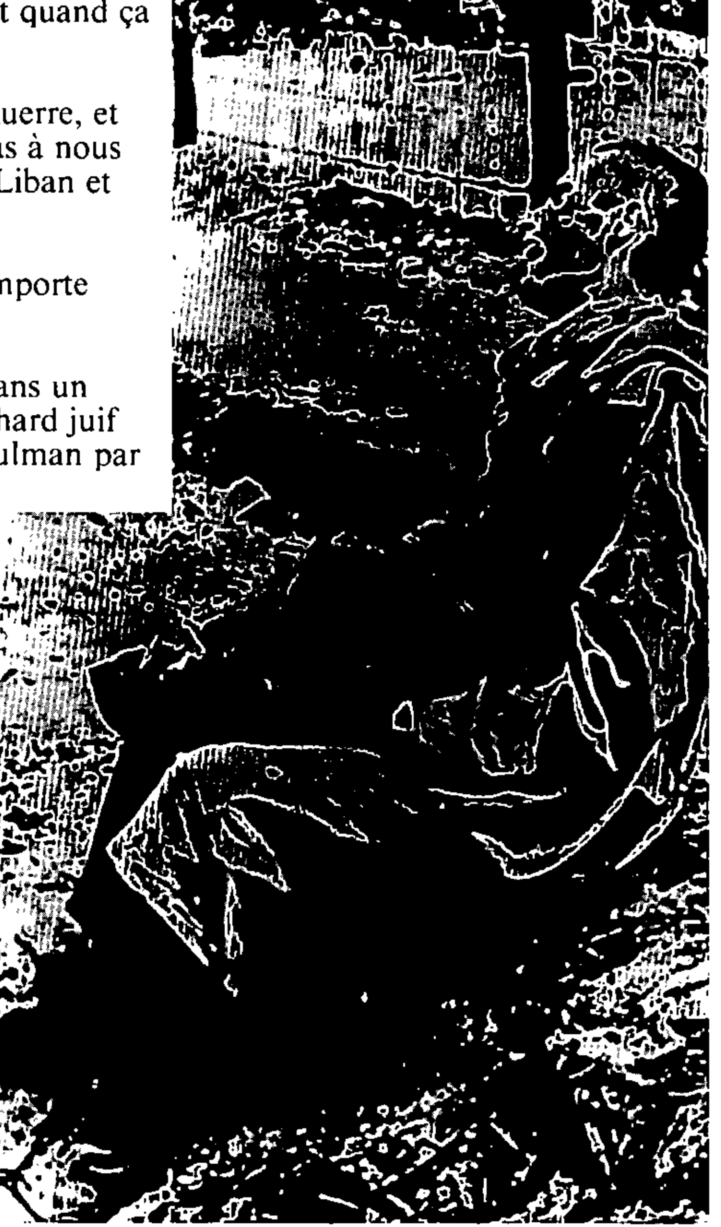
Il fallait donc pour les allemands non seulement les exterminer mais les rayer de la terre, et dans un grand spectacle en plus.

Et c'est ainsi que l'image originale du peuple juif a eu enfin droit de cité.

Mais Israël ne le dit jamais : ça : qu'il lui a fallu une deuxième et terrible image, celle de la folie allemande pour conquérir ce droit d'avoir une cité, d'être cité à part entière, et que c'est un lourd héritage.

Or ceci est visible dans n'importe quelle image des camps allemands, sauf là aussi si on regarde à la légère parce que c'est trop terrible à voir, trop terrible surtout d'exister uniquement à cause de la haine de l'autre.

*umaine, le « Musulman » erre dans le camp, les yeux
'ans les tas d'immondices à la recherche de nourriture*



Personne ne sait comment ça finira exactement au Moyen-Orient, mais on peut savoir un peu où et quand ça a vraiment commencé.

C'était ici, en Europe (c'est donc aussi notre guerre, et on ne comprendrait pas si cette guerre n'était pas à nous pourquoi les gens ici s'excitent tellement sur le Liban et pas l'Afrique du Sud ou le Cambodge).

En Europe et avec une de ces images, pas n'importe laquelle non plus, et avec sa vraie légende.

La guerre actuelle au Moyen-Orient est née dans un camp de concentration le jour où un grand clochard juif avant de mourir s'est en plus fait traiter de musulman par un quelconque SS.



Il fallait effectivement être le génie du mal pour pouvoir inoculer dans le souvenir de six millions de morts juifs le souvenir de la haine de l'autre, mais de l'autre juif cette fois, car dans trente ans le peuple juif allait rencontrer son semblable, un autre peuple juif, et sur un territoire bien précis, pas dans la nuit et le brouillard, mais un peu dans le soleil, et qui lui disait : je suis pareil à toi, je suis un palestinien.

On a souvent parlé de ça ensemble : qu'une image ne sert à rien si elle n'est pas accompagnée par sa semblable dans une situation différente.

C'est peut-être pour ça que les images font peur. Même seule, si elle est bien prise, elle en appelle une autre, et d'abord sa légende juste, comme de la justice qui établira l'équilibre.

Sous cette photo d'une palestinienne qu'un soldat de Begin tire par les cheveux le texte anglais dit : west bank say no.

Dans une revue de pros de la photo, il y aurait comme légende : boîtier Nikon, objectif de 58 mm, 1/60 à f:4, Ektachrome X.

Ce n'est pas qu'elles soient fausses, ces légendes, mais incomplètes, et délibérément. C'est là que ça ne va pas, au sens le plus simple : que ça empêche d'aller, plus loin, moins loin, peu importe, il s'agit d'arrêter la circulation.

Peut-être qu'une revue de cinéma qui se ferait avec d'autres gens, des gens qui auraient besoin d'établir des relations avec d'autres gens, habitant sous d'autres cieux, ça rétablirait un peu la circulation dans notre pouvoir impuissant à imaginer.



Jean-Pierre Rassam
quelque part sur
les Champs-Élysées

Paris

le 24 novembre 1977

C'est pas sûr qu'on vieillira ensemble, je veux dire en continuant à produire des films.

Je vais vers la périphérie pour retrouver mon centre, et je vois que tu as du mal à te dépasser toi-même sans te tuer.

Pour un paysan, la question ne se pose pas pareille. Mais pour un citadin, c'est une question de langage.

Une question, pas une réponse. Et nous avons du mal parce que nous nous servons du langage principalement pour donner des réponses.

Du fait qu'ils ne peuvent en voir les limites, et que ça les rassure, les habitants de la ville pensent de même que le langage ne dépasse pas la limite de leurs corps, qu'il est logé à l'intérieur et qu'ils sont donc les maîtres de ses mouvements.

C'est ainsi que l'habitant des villes a ceci de particulier qu'il parle quasiment tout le temps au général.

Il n'hésitera pas à juger un événement lointain de son corps comme s'il faisait partie de son paysage intérieur. Il saura avec certitude dans les trois heures que la Chine a envahi le Vietnam, mais il lui faudra plusieurs jours, et encore, pour être sûr qu'il n'a pas attrapé la chtouille.

De là, leur peur de l'image, et chez les gens de cinéma logés pour la plupart dans les grandes métropoles, l'obligation d'imaginer à partir d'un scénario.



Je comprends maintenant pourquoi le centre du cinéma algérien et la Sonatrach ont eu peur de notre projet sur le peuple saharoui, le peuple horizontal dont l'horizon n'est pas bouché.

Et je comprends que chez Gaumont aussi ils ont eu peur quand il a été vraiment question d'investir dans des centres de productions, même un seul, mais décentralisé. Quand il a été question que la diffusion soit une réponse à la production et pas des ordres.

Une revue de cinéma, où ceux qui font des films donneraient de temps en temps leur position, comme des navires de commerce divers sur l'océan, il faut dire que je n'en ai pas encore rencontré beaucoup.



Wim Wenders
American Zoetrope
916 Kearny Street

San Francisco (Calif.)

le 12 avril 1979

Je pense que les éditions Albatros t'ont mis au courant du projet de livre.

J'espère que tu es d'accord. S'il y avait une revue de cinéma où l'on évoque les problèmes et les solutions que posent la diffusion et la production d'un film, il n'y aurait pas besoin de se faire commander ce livre.

Hier, j'ai acheté un livre de Werner Herzog et je t'en parle parce que ce qui m'a attiré était qu'il disait que c'était son meilleur film, et comme je n'en avais vu aucun, autant commencer par celui-là.

Je comprends ce qu'il veut dire, car je suis allé voir ensuite *Nosferatu.* Effectivement, c'est moins bien. Et j'ai cherché à savoir un peu comment et pourquoi.

Sans doute parce qu'il marche à pied et que cela produit une vision et une audition différente. Je pense que même un travelling qui suit quelqu'un, on roule trop souvent en auto pour pouvoir vraiment imaginer à la vitesse de la marche à pied.

Or, dans ce livre, c'est ce qu'a fait Herzog, et du coup sa puissance de mettre en images lui est revenue.

Chaque phrase de ce livre n'est que les inter-titres d'un film muet dont il a vécu les images.

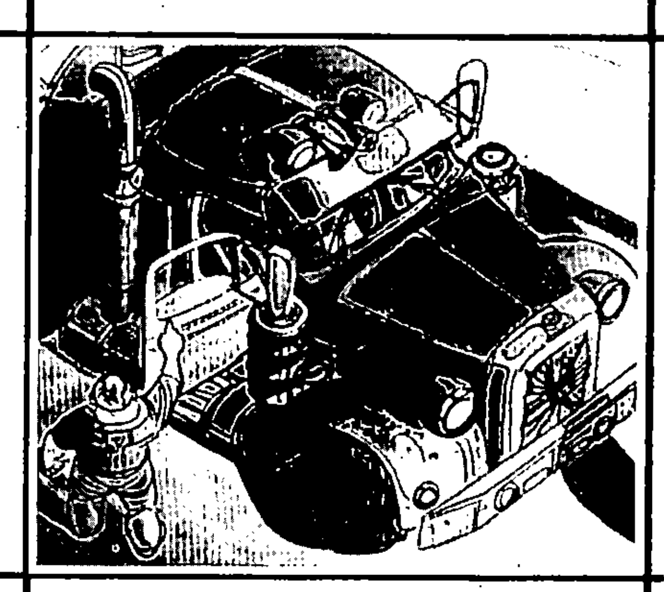
col, deux poids lourds se garent côte à côte, leurs cabines proches à se frôler. Un des chauffeurs, sans mettre pied à terre, monte dans le camion de l'autre. Ils n'échangeront pas un mot pendant leur déjeuner. Cela fait douze ans qu'ils font cela, sur le même parcours, au même endroit. Entre eux, il y a pénurie de mots, mais la nourriture, cela peut toujours s'acheter. Lentement, la forêt prend fin, et aussi les dures collines. Des kilomètres et des kilomètres de régions inhabitées légèrement boisées, qui ont servi de champs de bataille pendant la première et la seconde guerre mondiales. Le pays s'ouvre sur de plus larges horizons. Une pluie fine tombe, indécise, à la limite de l'insignifiance. Je consomme une humidité folle parce que j'allonge le pas vigoureusement, et que je pense au millet. Tout est gris, ton sur ton. Des vaches surgissent, étonnées. Lors de la terrible tempête de neige dans les Alpes souabes, je suis passé près d'un parc à moutons
provisoire. Les bêtes gelées et
dépourvu, en me voyant, sont
presser contre moi, comme si j'étai
leur apporter une solution, la solut
confiance qu'on lisait dans les yeux
tons au milieu de la neige, c'est une
qu'il ne m'avait encore jamais été
vivre.

Ils n'échangeront

pas un mot

pendant

douze ans



Entre eux
il y a pénurie
de mots

mais la nourriture, cela peut

toujours s'acheter

Lentement

la forêt prend fin



régions inhabitées

qui ont servi de

champs

de bataille



vigoureusement

j'allonge le pas



Jean-Pierre Beauviala
Aäton
2, rue Président Carnot

Grenoble

le 5 février 1979

Pas plus grande que ça, la caméra, tu vois. On pourra la nommer la 35-8 ou la 8/35, et tu y mettrais tous les perfectionnements de l'aäton 16.

Il faut qu'au point de vue fixité, ça puisse marcher avec l'arri bl, et je me demande si sans contre-griffe c'est possible. Dis à Lecœur de ne pas oublier qu'il n'y a pas de raisons que, si le 35 est le double du 16, on ne rencontre pas le double de difficultés.

N'oublie pas non plus que tu gagnes ta vie, et tes ouvriers la leur, grâce aux commandes de la BBC et de TF1, et que nous nous perdons la nôtre à cause de ces gens qui refusent nos films mais acceptent tes caméras.

Si elle n'est pas très silencieuse, pour les vingt prochaines années, ça ne fait rien, on pourra enfin filmer ceux qui écoutent, et par conséquent faire un peu plus attention à ce qu'on dit.

Avec le projecteur RCA 35, on pourra même enfin entrevoir l'instant fatal, celui que tu avais refusé de laisser filmer dans tes usines : où le patron et l'ouvrier s'accordent tant bien que mal à équilibrer la fatigue et les bénéfices.

S'il y avait une revue de cinéma qui aimait son travail plutôt que de jouir des discours de spécialistes, je correspondrais bien , je veux dire volontiers, avec toi à travers elle.

Carole Roussopoulos
15, villa Seurat

Paris

le 12 avril 1979

Je pense à toi quelquefois, même si ça t'étonne. Je me demande ce que tu deviens avec ton petit Sony noir et blanc.

Je me demande aussi quelquefois ce que sont devenus tous ceux que tu as filmés, aux quatre coins de France et du monde.

L'ouvrière de Troyes, le cédétiste de Besançon, la pute de Lyon, les deux sœurs, et le combattant, et l'avortée, et l'avocat, et la panthère noire, et Géronimo.

J'avais pensé une fois te demander d'aller à leur recherche, avec un petit VHS couleur cette fois. On appellerait ça comme Dumas vingt ans après, car ça serait un vrai film d'aventures, en tous cas pour les retrouver.

Mais je me demande aussi pourquoi les gens de cinéma ont tellement envie de filmer les autres avec tellement de frénésie. On ne peut pas avoir besoin de tout le monde comme ça.

Sans doute que ceux qui font des films n'ont pas vraiment besoin de ce qu'ils enregistrent pour eux-mêmes, mettons, pour améliorer leur vie. En fait, ils ont tendance à se cacher derrière l'image de l'autre, et l'image sert alors à effacer.

Une revue de cinéma pourrait servir à ça plus commodément que des films : montrer comment le temps se couvre, et qui se découvre, devant qui et pourquoi.



Alain Tanner
12, chemin du Pont-du-Jour

Genève

le 15 mars 1979

Je pense que tu as eu tort de refuser l'aide du photographe qui voulait travailler sur ton film.

Je te dis ça parce que j'y ai repensé en voyant *Messidor* à Lausanne et en regardant une ancienne série de photos qu'il avait faites dans des pâturages comme ceux où tes deux actrices passent à un moment donné du film.

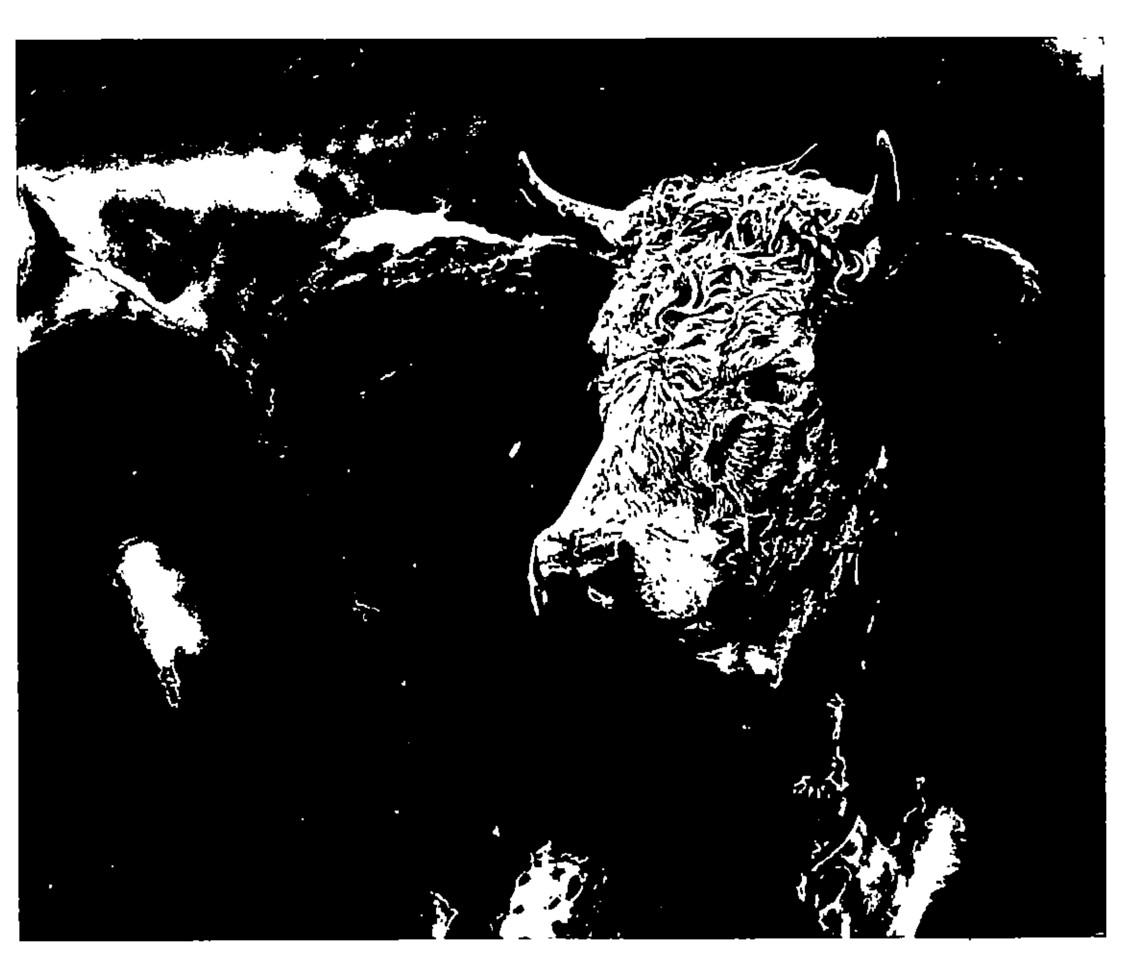
Il n'y a aucune critique à ton égard dans ce fait mais seulement le désir d'arriver à critiquer vraiment ton film.

Ci-joint trois photos de vaches faites par ce photographe, et il me semble très visible qu'elles ont trois expressions différentes alors que tes actrices ont toujours la même, et que c'est davantage impuissance de ta part que fait exprès.

Je comprends que tu désires choisir ton équipe à ta guise, mais à mon avis, et c'est là que tu as fait un tort considérable à ton film, ces photos te montrent qu'elles auraient pu t'être utiles avant le tournage, et que cette absence d'expression des deux actrices pouvait s'imaginer peut-être lorsqu'elles sont en auto, mais pas lorsqu'elles marchent à pied.

Ces photos expriment, il me semble, une relation extrêmement forte avec l'autre, que ce soit le décor ou les êtres vivants.







Contrairement à tout ce qui se dit et s'écrit, le regard de ces animaux est tout sauf neutre. C'est un véritable regard critique, à sa place dans une vraie revue de cinéma si celle-ci existait

En fait, ce qu'elle critique, cette vache, c'est pas que les cinéastes roulent en auto, c'est que même s'ils viennent filmer aux champs, leur regard fait toujours du cent vingt à l'heure.



VOIR AVEC SES MAINS

COMMENT JOUE KRYSTYNA JANDA



Lattuada
Béraud
Wajda

octobre 1978_15f.

François Albéra
27, rue de Lyon

Genève

L'autre jour, en regardant un ancien numéro de « Positif », j'ai repensé à cette revue de cinéma qu'on ne fera jamais.

Tu vas me dire que c'est uniquement à cause du mot octobre sur la couverture, et je te dirais bien sûr mais est-ce que Octobre n'était justement pas un peu unique.

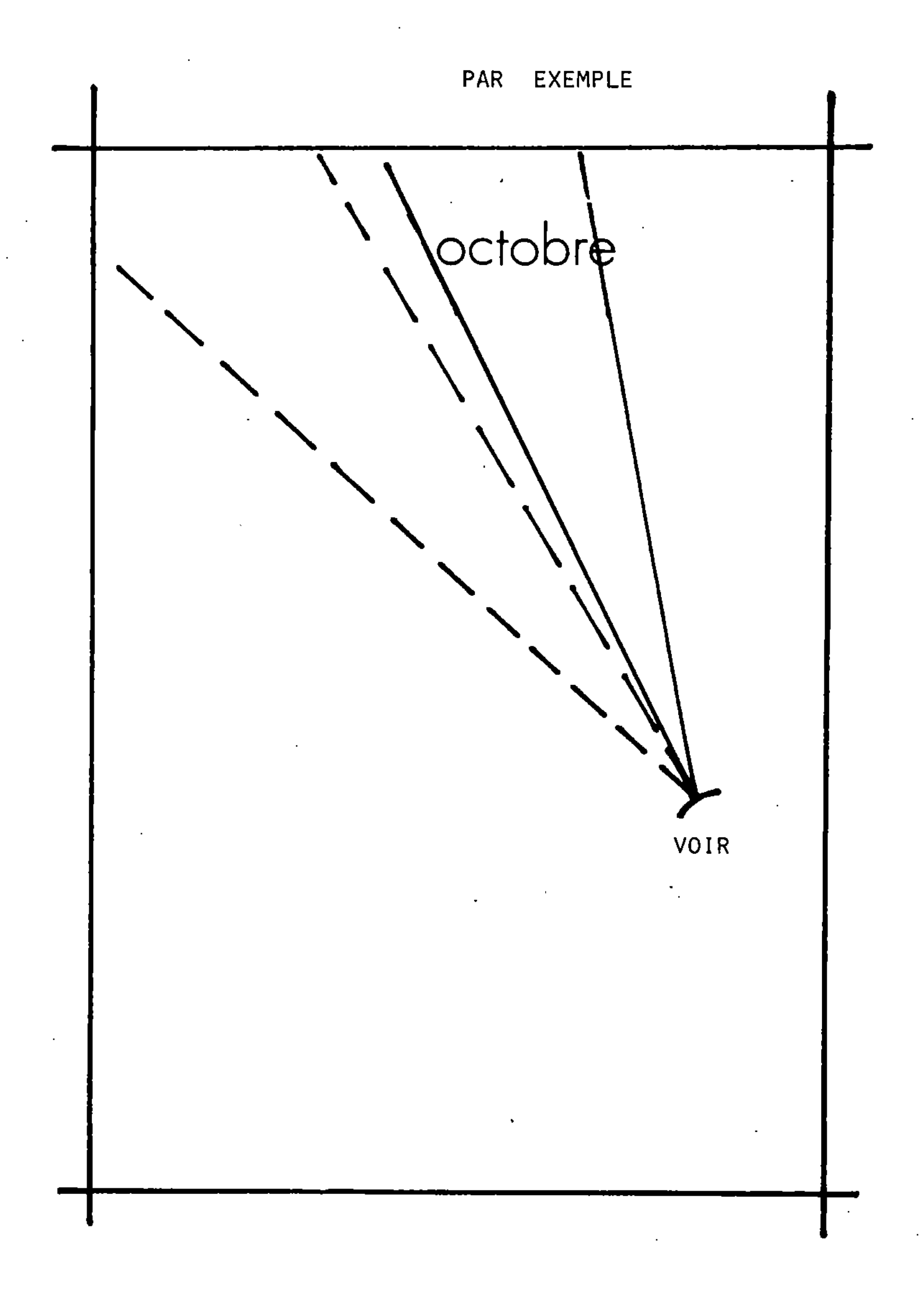
Et on ne s'en sortira pas parce que l'on n'aura fait qu'échanger des expressions et pas des impressions.

Alors je profite de cet exemplaire unique des « Cahiers » pour te communiquer (communiquer avec toi) à propos d'un film que je crois tu n'avais pas tellement aimé (et c'est à peine après avoir ouvert la parenthèse après avoir écrit le participe passé du verbe aimer que je sais maintenant seulement quel genre d'article tu aurais peut-être pu, comment dire, pas écrire, mais donner à cette revue impossible, toi qui aimes ou n'aimes pas plusieurs femmes tout comme plusieurs films, comparer simplement l'amour pour les unes avec celui pour les autres, juste poser côte à côte les photos des unes et des autres pour faire sortir le texte en deuxième et pas en premier) un exemple pas unique mais seul d'une critique de film qui partirait de la vision, qui ne se répandrait pas d'abord en adjectifs sur la fameuse page blanche, mais qui se servirait de cette page comme écran pour

VOIR


octobre 1978_15f.

PAR EXEMPLE



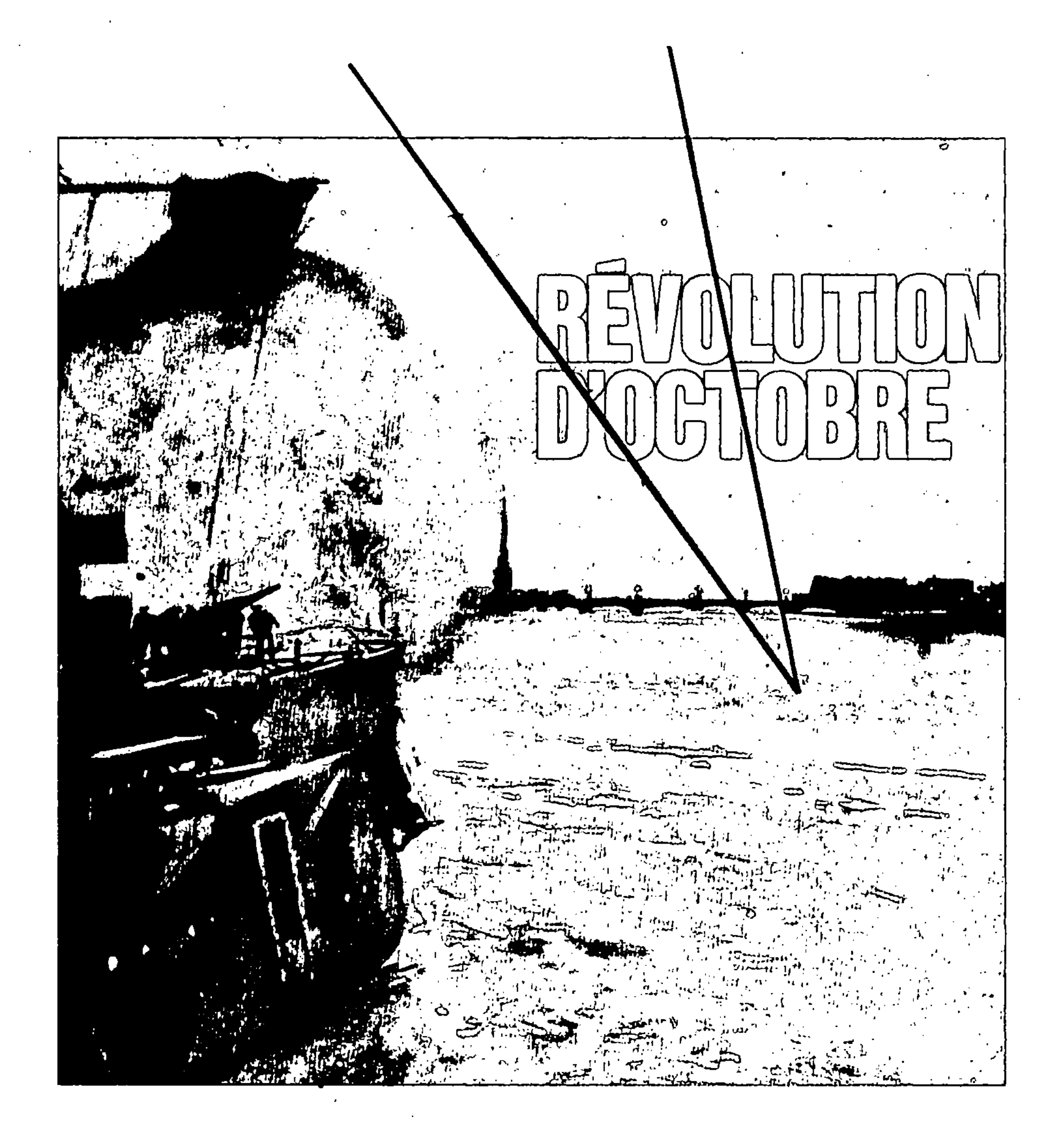


SE

SOUVENIR

D'UN

RÊVE


RÉVOLUTION
D'OCTOBRE



VOIR

UN RÊVE D'OCTOBRE

COURIR





AU LIEU DE DISCOURIR

DONNER À VOIR





AU LIEU DE DONNER DES ORDRES



VOIR
QUE
KRYSTYNA
JANDA
JOUE
COMME







COMME

DANS

UN

(MAUVAIS)

RÊVE

DE

CE

QUE

FUT

OCTOBRE



UN MAUVAIS SOUVENIR

Mais pour arriver à voir ça : que Krystyna Janda joue comme dans un mauvais rêve d'Octobre, pour pouvoir écrire cette phrase (car bien sûr, comme tous les spectateurs de *L'Homme de marbre,* son jeu terriblement exagéré t'a frappé) il faudra que tes mains acceptent de faire un autre travail que celui de scribe, de se mouiller un peu dans le bain révélateur qui montrera son effroi en grand, et on voit alors que cette photo pourrait sortir de *Psycho,* et qu'il s'agit des aventures de Janet Leigh dans l'ancienne propriété privée de Joe Staline.

Et alors tu peux commencer à parler vraiment de son travail d'actrice du cinéma parlant, à cette Krystyna Janda sur qui toute la critique fait silence, tu peux dire sans risque de te tromper qu'elle joue comme on rêve, et tu peux même indiquer de quel rêve il s'agit, puisque tu as sous la main les photos d'*Octobre* où le jeune Serge multipliait les angles dans *toutes les directions,* toutes celles où comme par hasard le jeune corps de notre actrice va se déplier, comme s'il était habité par un souvenir trop grand pour lui, noyé dans le déluge des paroles qui ont fait du rêve un cauchemar.



Bonitzer : Si elle laisse ouverte les contradictions, elle n'est pas triomphaliste, il faut choisir.

Géré : Les contradictions restent ouvertes, sans doute, encore faut-il mesurer le poids respectif des antagonistes. Or les lendemains chantent sans peine quand les adversaires sont inconsistants. Car ça n'est certainement pas la baudruche de la télé qui peut tenir le coup contre des forces sur-dynamiques d'Agniezska et de Birkut-fils. Personnellement cela me rappelle fâcheusement la montée du prolétariat révolutionnaire, à coups de grand angulaire, à la fin de *La Terre de la grande promesse.*

Linhart : Dans le film, ce
réotype triomphaliste : on
si cela va lui permettre de
fils de Birkut.

Les contradictions restent ouvertes, sans doute, encore faut-il mesurer le poids respectif des antagonistes. Or les lendemains chantent sans peine quand les adversaires sont inconsistants.

Narboni : Je me
et les raisons du triomphe
nent pas au fait qu'il ne le
de nouveau, mais *figure* de
temps, fût-ce, pour les plu
point sur lequel je ne suis
parle d'« esthétique du ouf
autre, sans commune mesu
ce savoir dans l'élément im
l'une à l'autre, il peut se pro
rateurs. Je ne crois pas q
l'importance de la religion c
surtout dans les couches p
et a posés au pouvoir, mai
provoquer le moment où
devant la caméra et oblig
recommencer sa prise. Je n
aient échappé aux déboire
bureaucratiques locaux, m
réjouissant à voir l'angoiss
vision à l'idée d'aller trop

A mon avis, c'est *l'effe*
comme dans les fictions d
plus fort parce que dans les
obligatoirement interdit de
effets artistiques de déjà-

Aussi, je crois qu'il y a da
dant d'ailleurs bien à la structure du récit dans le récit : celui de l'enquête, et un autre, celui de ce que ramène l'enquête. Le pouvoir et la censure en Pologne, en empêchant pendant dix ans que l'enquête se fasse (le film de Wajda), ont par-là même interdit, bien entendu, qu'elle ramène quoi que ce soit. Aujourd'hui que le film s'est fait, l'important est qu'il ait pu se faire, qu'il dise oui à la mémoire et au refus de s'écraser devant l'institutionnalisation de l'amnésie, pas tellement, pour moi, dans la richesse de la moisson. Et je ne peux pas m'empêcher de penser que Wajda le sait et que son film l'inscrit constamment. C'est cela qui provoque ma gêne devant la discordance, à mon avis inévitable si ce qui précède est fondé, entre les roulements de tambour qui entourent l'entreprise d'Agniezska: «attention, c'est très difficile et risqué, presqu'impossible...», « vous allez voir ce que vous allez voir» etc, et ce que réellement et ensuite, on voit et qu'elle obtient sans trop de difficultés.

Bonitzer : A propos du pouvoir et de la censure, il y a une scène tout à fait fondamentale filmée en très gros plan, dont on peut dire qu'elle fait vraiment sens et qui connote à mon avis, toute la dynamique du film; c'est ce dialogue entre Birkut et le dirigeant, à moins que ce ne soit le flic du parti. Ça résume tout le débat du film. Le responsable lui dit : il y a quelque chose que tu dois savoir : il ne faut pas que tu croies que tu puisses toi-même résoudre ton problème, il faut que tu aies confiance dans les organismes dirigeants, que tu remettes cette question au Parti, que tu fasses confiance au Parti, à la justice populaire et toutes ces généralités, et surtout que tu ne croies pas que tu puisses résoudre tous ces problèmes tout seul. Toute la démar-
verse. Il me semble qu'on peut
ue qui est d'aller dans le sens de
peut dire sans trop forcer la dose
positif et qui incarne un certain
ontradictions. Là-dessus le film
ais une quelconque réconcilia-
qui se sont fait avoir, pour dire
gentils et tout ça c'est dépassé.

ns à analyser ce film avec cette
la tient à la façon même dont il
ue, la censure, et la résistance à
donner des oeuvres à mon avis
lles et plus profondes qu'un sys-
expression. Les mots et les ima-
s grande. Tout est pesé. Pour le
ension produit un énorme choc
intention, chaque regard appuyé
rçus comme une référence à des
ourtant connues. Evidemment,
, il se bat pour que
isiblement, tout est
choses ont été refai-
sionné. Et tout cela
aire dans la puissance d'expres-
a répression simplement par une
e qui coche des listes de noms.
lle pourrait aussi bien tricoter.
est immédiatement évocateur :
que cela veut dire pour chaque
e d'un nom. Nous avons du mal
otive à laquelle le film a donné
ueues immenses. C'est un film
asse une masse énorme de sou-
époque de la conscience collec-
t collectif, des peurs, des souf-
C'est nécessairement moins
çais, mais je pense qu'on le per-
itude dans l'expression et l'allusion, qui ont quelque chose d'universel.

Non, le problème essentiel n'est pas : lucide ou aveugle, c'est : *type moral ou force sociale*. Ce qu'on disait à l'époque sur les pièces de Brecht, ce que tu dis aujourd'hui sur le film de Wajda, c'est : ils ne nous appellent pas à porter des jugements moraux mais à comprendre le jeu de forces sociales.

Rancière : Je suis d'accord, mais je crois que c'est autre chose que ce que tu disais tout à l'heure : que c'est une affaire d'analyse des forces sociales.

Linhart : C'est peut-être que je mets sous « analyse des forces sociales » quelque chose de moins schématique que ce que tu me prêtes.

Géré : Dans ce film, le travail de scénario est tellement impressionnant qu'il est bon d'insister sur la place qu'occupe, diégétiquement, la scène avec le père. L'articulation majeure du film c'est le système de symétries, de renvois, de circulation de deux générations, circulation toujours plus ou moins métapho-

question de poisson pourri, c'est ajouté par le sous-titrage. Cela change le sens. Un chantier où les travailleurs reçoivent comme seule nourriture du poisson pourri, cela vous a un petit air de goulag. Ce n'est pas cela qui est entendu dans le film, mais seulement une atmosphère de privations. Pourquoi exagérer? Ailleurs, on force jusqu'au contresens. Quand Birkut est à Cracovie, où il a retrouvé son ex-femme, le propriétaire du salon de thé lui propose de l'associer à ses affaires et lui dit en substance : « mais atterris, mon vieux, l'époque de l'idéalisme c'est fini, maintenant les gens font du pognon, etc...» Et il ajoute, dans le texte polonais : « moi, par exemple, avant, j'étais un grand directeur et j'avais un pantalon râpé; maintenant je suis à mon compte et j'ai ceci, cela...» Or on traduit en sous-titre : « avant, j'étais un petit bureaucrate...» Cela écrase l'idée que, malgré sa position importante (peut-[redacted] que chose comme ça) avan[redacted] qu'à présent il l'e[redacted] c'est dommage p[redacted] idéalisme de l'épo[redacted] forcément une fa[redacted] « petit fonctionna[redacted]

Bonitzer : C'est une cons[redacted] pure moderne, les gens ne[redacted] affaires. Donc une espèce[redacted] qui se greffe sur le socialis[redacted]

Linhart : Encore sur les [redacted] là où, dans le texte polonai[redacted] officielles. Toujours cette [redacted] les points sur les « i ». Je co[redacted] qui est que le spectateur f[redacted] implicites des situations du[redacted] exagérations ou ces contre[redacted] que ce choix est une erreur[redacted] film de Wajda. On aurait [redacted] sorte de distance et de n[redacted] chose, parce qu'il y a une [redacted] Wajda pour cette époque, [redacted] ses aberrations, ses conneri[redacted] Une façon de dire : c'est u[redacted]

Bonitzer : Oui [redacted] d'horreur pour cette époqu[redacted]

Linhart : Il y a les deux p[redacted] l'arrivisme, et toutes les p[redacted] genre de situation. Et cela[redacted] ne suis pas d'accord quand[redacted] qu'une mise en scène. Je trouve au contraire qu'on nous montre beaucoup de choses sur le stakhanovisme et sur les ouvriers. Il n'y a pas que la mise en scène. Il y a d'abord la matière première du stakhanovisme, qui est la fabuleuse bonne volonté de Birkut, de l'ouvrier arrivé de sa campagne, et de son avidité de connaissances quand il est là, à minuit, à faire des additions en tirant la langue. C'est indiqué en quelques plans, mais avec force. Et c'est vrai qu'il y a là la matière première de tous ces mouvements d'« oudarniki », d'ouvriers de choc, de stakhanovistes, des premiers plans quinquennaux aussi (Magnitogorsk filmé par Joris Ivens)... Dans le film de Wajda, on le perçoit physiquement. Et on sent en même temps, comme dans plusieurs séquences d'*Enthousiasme-Symphonie du Dombass* de Dziga Vertov, une espèce de provincialisme, de bricolage généralisé et encore maladroit. Cela prend le contre-pied des images figées de ce type de socialisme, avec grande pompe et organisation parfaite. Au contraire, on le voit ici de l'intérieur comme quelque chose d'assez primitif, pas vraiment au point, bricolé, en grande partie sous-développé. Aussi bien dans l'improvisation générale du chantier que dans les tensions sociales - le fait que tout peut exploser sur une question de nourriture. Dans le fait que les points de vue se retournent vite, que l'ouvrier un peu sarcastique se retrouvera stakhanoviste, que le stakhanoviste se retrouvera opposant – et qu'au fond il n'y a sans doute guère de différence sociale entre le stakhanoviste et celui qui le blesse en lui passant une brique brûlante. On sent l'instabilité de cette classe ouvrière fraîchement formée en de grandes offensives, comme cela s'est passé en Union Soviétique à partir de 1929-30. [redacted]vait connu un développement [redacted]pitalisme de l'entre-deux guer-[redacted]s traditions de travail, de résis-[redacted] production et de luttes reven-[redacted]velle classe ouvrière soviétique [redacted] stakhanovisme a pu, comme [redacted]e sorte de nécessaire hérédité. [redacted] modèle russe comme oppres-[redacted]niste polonais change de poli-[redacted]lka début 49 et la nomination [redacted]ouveaux modèles de dévelop-[redacted]ement est-ce que cela a pu [redacted] images proposées? La classe [redacted]ment le fer de lance d'octobre [redacted] ou [redacted] me [redacted] ile- [redacted] qui [redacted] eut [redacted] iers [redacted]sition de masses spectatrices. [redacted]se entre Birkut et les ouvriers; [redacted]iction trop risquée que le film [redacted]savoir s'il y avait une base de [redacted]mocratie populaire » polonais, [redacted], on peut avoir la thèse selon [redacted] de l'Armée Rouge et qu'il n'y [redacted]e l'exportation d'un système [redacted]ner que c'était beaucoup plus [redacted]ortés ont quand même trouvé [redacted]t, dans certaines parties de la [redacted]on, qui y croyaient vraiment, [redacted]saient le socialisme, qu'elles [redacted]

Mais là n'est pas le point qui est soulevé. L'autre question reste : est-ce qu'il n'y a pas, dans le personnage même de Birkut comme dans la façon dont il recrute ses copains, dans la présentation de l'ancien responsable du parti muré dans ses convictions, ou même dans une certaine mesure du père d'Agnieszka, la représentation de toute une catégorie de gens qui se sont identifiés à un moment ou à un autre au socialisme stalinien?

Rancière : Le problème est de savoir s'il tient son personnage à bout de bras ou pas.

Bonitzer : Qui tient ce personnage à bout de bras?

Rancière : Wajda, disons, par l'intermédiaire du cinéaste.

Ce n'est pas du tout la peur d'un bureaucrate devant les forces conjuguées de la jeunesse ouvrière et de la jeunesse intellectuelle, c'est un petit chef de la télévision qui cherche à éviter à tout prix une emmerdeuse : « Qu'est-ce qu'elle a encore été chercher...? »

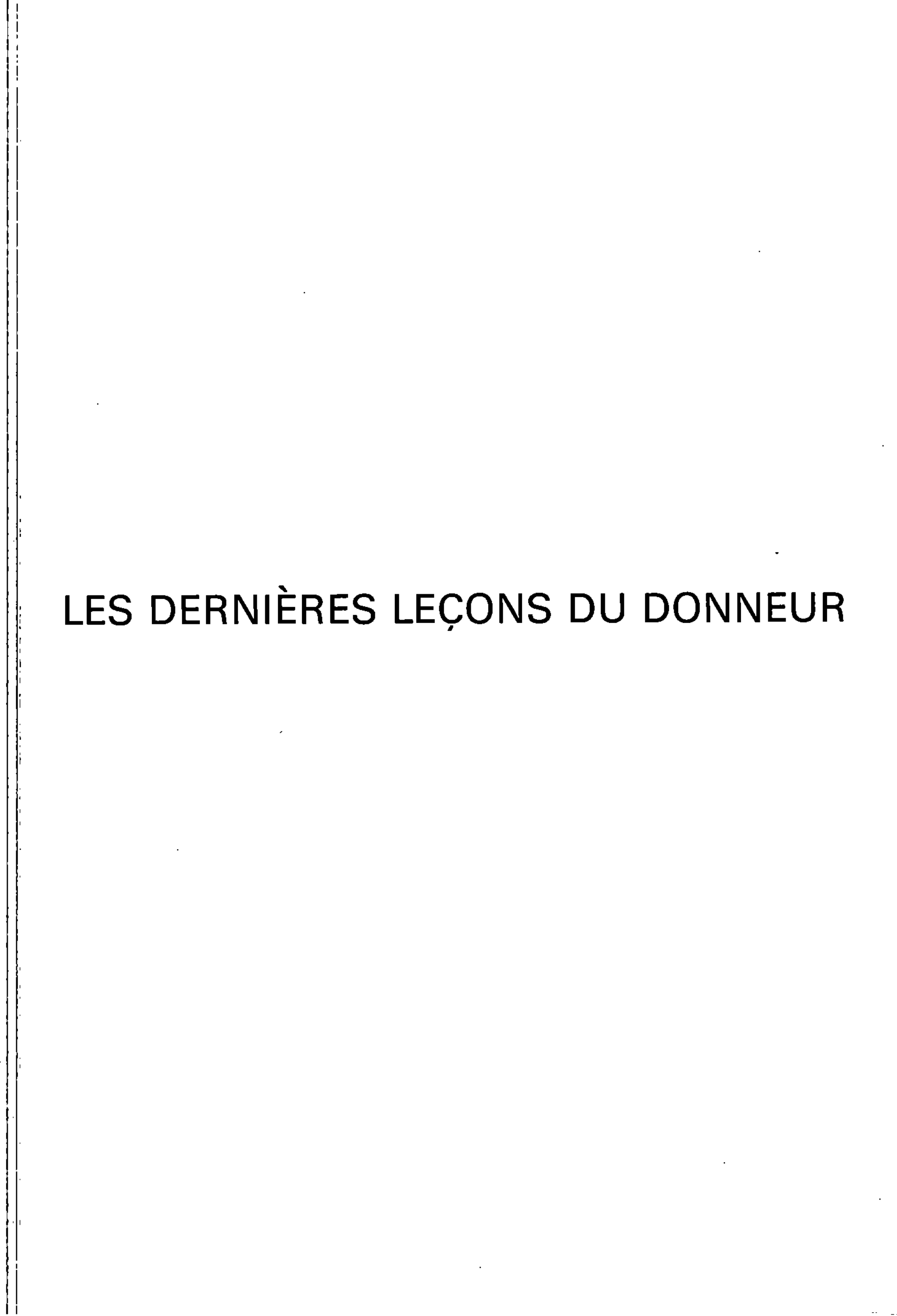
A mon avis, c'est *l'effet de reconnaissance* qui fonctionne, comme dans les fictions dites de gauche ici, mais infiniment plus fort parce que dans les démocraties occidentales il n'y a pas obligatoirement interdit de principe de la part du pouvoir sur ces effets artistiques de déjà-su, alors qu'à l'Est, il y a interdit.

Car avec le réalisme socialiste, la fiction a gaspillé son crédit de croyance et de plaisir auprès des spectateurs et peut-être même auprès des réalisateurs. Le référent, gavé de mise en scène, était devenu irreprésentable, ne pouvait plus faire image mais seulement effet, trucage. Impossible donc d'y croire.



LE CAUCHEMAR DU TEXTE

LES DERNIÈRES LEÇONS DU DONNEUR



FRAGMENTS D'UN ENTRETIEN AVEC



... Moi j'ai toujours pensé que le cinéma était intéressant parce que ça permettait de voir sans lire...

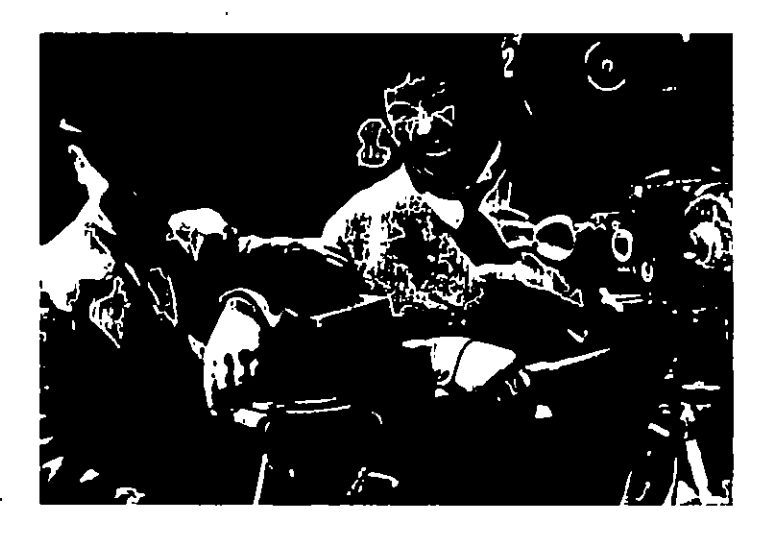
... Avoir un enfant, c'est ça qui consiste à écrire l'histoire, pour une mère. Les hommes sont tellement privés de faire l'histoire qu'ils doivent inventer, qu'ils doivent faire des guerres. Il n'y a que les hommes qui font des guerres. Il n'y a qu'un type qui peut avoir l'idée de se mettre un sac militaire, de se mettre un panier de fer sur la tête et d'aller tirer sur son voisin... Aucune femme ne peut avoir cette idée-là. Ça doit venir du fait que la femme écrit l'histoire en donnant naissance à des gens et que les types sont privés de ça, qu'ils n'arrivent pas à le sentir autrement que comme privation et qu'il faut donc absolument qu'ils écrivent l'histoire, que ce soit Kissinger ou le breton qui va se faire massacrer à Verdun...

... Le cinéma a eu un énorme succès populaire, comme rien n'en avait eu avant. On ne peut pas dire que la sculpture grecque a enflammé les Athéniens, ou que la musique allemande du XIXe siècle... c'est quelqu'un qui s'en est servi après, sinon elle a plu à quelques princes... Tandis que le cinéma, il y a dû y avoir quelque chose de spécifique s'il dure encore au bout de cinquante ou de cent ans, s'il se prolonge sous forme de télévision... Il doit y avoir quelque chose d'un peu différent... C'est le seul truc, justement, qui puisse raconter des histoires. C'est pour ça que ça plaît beaucoup, des histoires et l'Histoire... d'être une histoire en marche, ça doit être ça. Mais je pense, je ne sais pas, qu'il a dû y avoir la *mise au pas* du cinéma...



... Le cinéma parlant est venu remettre au pas quelque chose qui allait bouger. Car ça avait un tel succès, le cinéma muet – le cinéma qui parlait muet, autrement – qu'il fallait le remettre au pas... C'était une invention, comme la drogue, qui allait amener trop de bouleversements pour les choses en place... Et moi je me suis aperçu que cette histoire du cinéma, on ne pouvait pas la faire parce que même à Montréal où Losique avait accepté de dépenser de l'argent pour essayer de faire des recherches là-dessus, on ne pouvait pas sortir un film, on ne pouvait pas profiter de la vidéo pour sortir un film, c'était des investissements qui coûtaient trop cher... ou alors, c'est le département qui a les films qui ne dépend pas du même département et il faut une autorisation. Et comme aujourd'hui il y a du piratage aux États-Unis, même aux universités qui reçoivent des subventions d'État et qui, donc, obéissent, on interdit de mettre les films sur vidéo. Donc les élèves peuvent les voir et ils peuvent en parler *après*. Même en Amérique qui est le triomphe du disque, de la vidéo et de tout ça, c'est bloqué... Il doit y avoir des raisons inconscientes pour ne pas montrer, mais pour parler, pour parler de ce qu'on a vu...

... Je pensais qu'une revue pouvait montrer ça. Et puis je m'aperçois qu'il faut les activités, la revue étant juste le dépôt, le rapport. Le rapport de ce qui s'est fait. Car il est bien clair qu'il n'y a plus d'activités. Moi, j'en ai eu trop un moment. Ce que disait Deleuze... je travaille beaucoup, je suis très peuplé... mais quand tu mesures un mètre soixante-dix et que tu pèses soixante kilos, tu n'as pas de quoi être peuplé par vingt millions de personnes... même pas douze. Tu ne peux pas parler à trop de gens, sinon tu es trop en dehors de toi. Alors il y a des gens qui sont trop en dedans et d'autres qui sont trop en dehors et qui n'arrivent plus à rentrer dans leur propre corps... Donc là, ce qu'on peut faire, c'est en parler, mais ça ne fait pas le poids, ça ne fait pas une revue... ou alors ça apparaît comme provocateur ou donneur de leçons... Prenez *L'Homme de marbre*... vous en avez écrit des kilomètres, alors qu'il y a des photos, on peut les trouver, et si ce n'est pas ce film c'est un autre, peu importe lequel pourvu qu'on puisse *montrer* quelque chose qu'on a vu et peut-être même chercher ce qu'on a vu... Robert, il ne sait absolument pas ce qu'il a vu, là... à des moments, il est plus visuel que d'autres, mais là, sur *L'Homme de marbre*, il n'a rien vu du tout... C'est pourquoi cette revue me semble impossible... Moi, j'avais besoin d'une revue de cinéma pour communiquer avec d'autres... mais si les autres n'ont pas besoin d'une revue pour eux-mêmes... Les médecins, tu peux dire à un moment : Ciba a besoin, pour faire des bénéfices, de publier des recherches sur les résultats des ingénieurs qu'elle a engagés. Ciba a besoin de publier ces résultats pour faire plus de bénéfices. Vu l'usage qu'ils font des bénéfices, tu peux dire : bon, Ciba, c'est des ordures. Mais la démarche elle-même est saine... un scientifique, à des moments, il est payé pour examiner tel truc et puis il publie... Il y a quelque chose de sain là-dedans, qui devient malsain vu le mouvement général que tout ça prend.



... Pourquoi ils font des films, les autres, je ne sais pas, moi. Moi, je peux le dire pour moi. Il n'y a pas *que* ma manière... mais comme je suis le seul à le dire, on finit par dire : le fait que tu le dises est ta matière à toi ; moi j'en ai une autre, alors je vois pas pourquoi tu me critiques... C'est pas ça. Moi, je peux dire que je fais des films pour montrer au dehors, pour avoir l'occasion de porter quelque chose à quelqu'un pour lui parler de moi, car il n'y a que moi qui m'intéresse. Au moins, je peux lui montrer une photo de moi pour que l'autre puisse me dire : c'est pas intéressant. A ce moment-là, je peux l'agripper et lui parler de la photo et dire : qu'est-ce que tu trouves de pas intéressant ? Trop rouge, trop bleu, trop petit, trop grand ? Je peux le retenir deux ou trois minutes, j'ai un moyen d'échange, de communication.

... Parler, c'est quelque chose *entre*. J'ai même fait deux émissions là-dessus dans le *Tour de France* pour bien décomposer... une qui s'appelait « Expression » et une autre qui s'appelait « Impression », pour employer les mots que les gens connaissent... Les gens parlent pour s'exprimer ; il y a quelque chose de vrai là-dedans mais il n'y a pas que ça. On dit même « liberté d'expression », ce qui est absurde, incroyable, parce que ce qui n'existe pas, c'est la liberté *d'impression*... d'expression : tout le monde s'exprime... un juif torturé par la Gestapo est tout à fait libre d'exprimer, il a la liberté que les coups qu'il reçoit sortent d'une certaine manière. Par contre, imprimer ça parce que c'est le seul moyen qui fera que les coups arriveront à ne plus être donnés et que son expression changera, alors là, on n'est plus libre...

... Ce qu'on a souvent dit dans les émissions : on ne cherche pas à avoir le dernier mot, on cherche à avoir le premier... Mais les gens te renversent la proposition et puisque le langage n'est fait que de renversements, ça revient au même... Alors, ça fait dix ans que je me suis engueulé avec tout le monde, j'ai eu des procès aussi bien avec mes patrons qu'avec mes employés... Maintenant, bon, c'est une autre époque ; chacun change... la Chine, le Cambodge, nous aussi, on change...

illustration habituelle

... Je ne sais pas si avant guerre, du temps de Pagnol ou de Renoir, les gens quand ils parlaient de cinéma en parlaient comme aujourd'hui. Quand ils avaient vu un film, je pense qu'ils en parlaient un peu plus longtemps... Aujourd'hui, on dit juste : c'est bien ! c'est mal !. Il n'y a qu'à regarder la publicité, c'est que des adjectifs... tu es beau, tu es grand, tu es gentil, tu es moche, tu es laid, tu es fasciste... le film est beau, il est magnifique... Alors, les films, on ne peut plus en parler avec le metteur en scène, on peut en parler un peu au producteur parce qu'à des moments, comme c'est lié à l'argent, si on a des rapports un peu plus personnels avec certains... Moi, j'ai davantage parlé à des producteurs parce que c'est les seuls qui vous parlent de cinéma... un maffioso de la Columbia n'hésite quand même pas à te dire : cette image est mauvaise. Jamais Tanner ne me dira : cette image est mauvaise. Jamais moi je ne le lui dirai non plus parce que je ne le revois plus après... Les acteurs, oui, un peu, on peut leur dire : tu joues mal... Pas trop hein. Pas trop... Selon que c'est des stars et suivant le rapport de forces que vous avez avec eux... c'est difficile. Et encore, c'est par rapport à un certain code de jeu, parce que « jouer mal »... C'est plus facile de dire « mal jouer » si on joue à la roulette ou au casino, ça a beaucoup plus de sens... Et même là, c'est encore parce qu'il y a un troisième terme qui est l'argent... Et toute l'activité de Sonimage, avec Miéville, ça a été de chercher ce troisième terme. On s'est toujours dit : on est un et demi... et encore, les gens prenaient ça mal parce qu'ils disaient Godard, c'est un et Miéville c'est un demi et ils ne voyaient pas très bien les autres un et demi... mais un et demi, c'était la moitié de trois... A Sonimage, j'ai toujours cherché d'une manière ou d'une autre soit un assistant, soit un banquier, soit un photographe, soit un scénariste, et puis, à ce moment là de l'activité, c'est lui qui aurait fait le troisième... Si ça avait été un scénariste, ça se serait orienté autrement... Si ça avait été un banquier... Pourvu qu'il y ait un troisième... L'histoire des enfants, c'est pareil... Mais si on ne fait pas ça, je ne pense plus qu'on puisse s'exprimer...

... Les Américains font plus de bons films que les autres, c'est-à-dire des films qui satisfont un peu ceux qui les voient, que ce soit moi ou d'autres... et moi, je suis assez « grand public », beaucoup plus qu'avant... je vais voir des films moyens... des fois, je ne vais pas voir les films moyens de mon pays, mais je vois les films moyens des autres pays. A l'époque où on a commencé à la Nouvelle Vague, j'étais assez d'accord avec Truffaut là-dessus : on défendait un cinéma français moyen, qui n'était pas le cinéma français moyen élitiste de l'époque qui était Delannoy, la photographie de Roger Hubert, Carné ou des choses comme ça... on défendait un autre cinéma, je me souviens qu'on a défendu des films de Carbonnaux, de Joannon et même, avant de commencer aux « Cahiers », je me souviens d'un

cinéaste qui s'appelait Jacques-Daniel Norman qui avait fait *L'Ange rouge*, avec Tilda Thamar et qu'on défendait par rapport à Rivette qui vomissait ça mais qui, par amitié, acceptait nos faiblesses... Je trouve que le cinéma américain moyen est infiniment supérieur au cinéma français moyen, qu'un Scorsese, qu'un Coppola ont la possibilité de faire mieux ce qu'ils font que Verneuil ou Lautner... Pourquoi ? Parce que, je ne sais pas, les Américains, c'est un pays plus mêlé, où il y a plus de gens... Ils communiquent plus parce que c'est plus grand, mais c'est un plus grand qui n'est pas immense comme la Russie, ou comme la Chine, qui ne se perd pas à l'infini... aux U.S.A. ils ont les moyens justes, c'est juste assez grand pour ne pas dépasser les limites, mais pas trop petit non plus pour pouvoir profiter de la grandeur de l'espace. Il y a un peu d'espace *et* de temps, alors que dans tous les autres pays, il y a soit du temps, soit de l'espace... les films italiens, allemands, il n'y a rien du tout... il n'y a pas de différence entre un film suédois et un film sud-africain. C'est des films complètement morts, morts chez eux... L'Américain, bon, la mort, la vie... ça bouge tout le temps, partout. C'est à la fois un pays complètement détruit et qui reconstruit à toute vitesse... Et ils sont les plus forts parce qu'ils sont vraiment démocrates. Je ne veux pas dire que cette démocratie est bien et qu'elle n'amène pas les mêmes catastrophes que les autres, mais la démocratie c'est plus fort que le fascisme ou le totalitarisme, ça triomphe toujours... Ça a exactement les mêmes effets totalitaires, mais ils sont quand même plus forts que les Russes, plus forts que les Allemands, plus forts que les Chinois, quand ils s'y mettent...

— M. Evans, ne parlez pas au directeur
otre petit quiproquo.
— Je ne sais pas...
— Vous êtes quelqu'un de bien, M. Eva
'est que j'avais trop bu.
— Je vous pardonne. Partez maintenant
— M. Evans, j'ai quelque chose à vous di
— Bon. Quoi donc ?
— Je vous aime, M. Evans.
— Vous parlez de mon âme, hein, mon ga
on ?
— Non, de votre corps, M. Evans.
— Quoi ?
— Votre corps, M. Evans. Ne vous fâch
as, mais j'aimerais tant que vous m'enculie
— Hein ?
— Enculez-moi, M. Evans. Je me suis fa
nculer par la moitié de la Marine américai
es petits gars connaissent les bonnes chos
1. Evans. Il n'y a rien de meilleur qu'un j
etit trou du cul !
— Sortez de ma chambre immédiatemen
Le réceptionniste jeta ses bras autour du c
e Frank et écrasa sa bouche sur la bouche
rank. Le réceptionniste avait une bouche froi
t humide, qui puait. Frank se dégagea.
— TU M'AS EMBRASSE, fils de pute !
— Je vous aime, M. Evans !
— Fumier !
Frank tira le couteau, pressa le bouton,
a lame gicla. Frank l'enfonça dans le ventre
éceptionniste. Il ressortit la lame.
— M. Evans... mon Dieu...
Le réceptionniste tomba par terre. Il se ten
e ventre à deux mains pour essayer d'arrêter
ang.
— TU M'AS EMBRASSE, salaud !

...Et pour raconter des histoires, c'est pas les plus forts, c'est les seuls. Ils ne font pas de l'histoire comme l'Europe ou le Sud-Est asiatique... et on comprend qu'ils aient peur de l'Afrique parce que justement l'Afrique c'est le vrai continent qui peut faire pièce à l'Amérique, qui est autre chose que l'Amérique, qui a plein d'histoires tout à fait autrement... C'est pour ça qu'il leur faut maintenant s'entendre avec leurs ennemis pour mettre la main dessus... ils ont déjà réussi avec la musique. Mais en Amérique, ils racontent des centaines d'histoires... « Il y avait une fois... », c'est eux les plus forts. Puis les autres suivent... Et en Amérique, l'endroit le plus net, c'est la Californie, c'est la Californie qui a inventé le cinéma et l'électronique, c'est-à-dire les histoires et les moyens de communication, le vent qui transporte, la fabrication des vents et des courants qui vont fabriquer ça, des histoires, aucun souci de faire l'histoire, d'être dans l'histoire : il n'y a aucun sentiment historique, au sens où on le dit en Europe...

... En réfléchissant un peu, en partant de ma propre histoire, je me suis aperçu que la force de la Nouvelle Vague, c'était la même chose... Je me suis aperçu que les gens étaient deux et qu'il y avait quelque chose en face. Pourquoi Lumière a triomphé d'Edison (ensuite Edison s'est repris, mais ça a été au niveau de la grande industrie) ? C'est qu'ils étaient deux, Edison était tout seul. Lumière, ils étaient deux : Auguste regardait quelque chose avec son frère. Le Watergate, ils étaient deux... plus un troisième. Il y a un moment où la force des gens, c'est quand ils font une petite bande : la bande des quatre, l'équipe de Goering, Himmler, etc. parfois, ça dure dix, quinze ans, ces trucs là... Et la force de la Nouvelle Vague, c'était trois ou quatre personnes qui parlaient de cinéma entre elles et ça a tout fait exploser : les autres n'en voulaient pas ! Et chaque fois qu'il y a eu dans l'histoire une « école » ou un « renouveau », c'était pareil, dans la peinture, dans la musique aussi... Et dans le cinéma, il suffisait de regarder et on s'apercevait que tous les mouvements qui ont été décrits comme des moments-clés, qui étaient comme un résumé de l'histoire, c'était toujours quand il y avait trois ou quatre personnes qui parlaient entre elles et puis qu'après, ça avait disparu quand elles ne se voyaient plus. Le néo-réalisme italien, c'est une petite bande, c'était Amidei, Fellini, Rossellini, un minimum... Ils ne se sont pas vus longtemps, exactement comme la Nouvelle Vague... L'Espagne ou la Suède n'ont jamais eu ça. L'Allemagne a eu ça un moment, à la suite des mouvements de peinture, et quand il y a eu Fassbinder, Wenders, etc., c'était exactement pareil, c'était quatre, cinq mecs... et même le renouveau américain, ça a été ça, Coppola, Spielberg, on a même appelé ça « l'école de San Francisco » à un moment où ils ne se voyaient déjà plus... Je pense que la force du cinéma américain est venue tout simplement de ce que tout le monde mangeait au même réfectoire. Dans les grands studios payés à l'année, les gens mangeaient au même réfectoire. Kazan était assis à côté de je ne sais pas qui, qui était assis là ou dans une autre salle à manger... Il y avait des films qui se faisaient ensemble, dans un certain ensemble et les gens qui les faisaient étaient au courant : « qu'est-ce que tu fais ? ». Les scénaristes parlaient énormément entre eux, à l'intérieur même de la boîte. Si tu travaillais pour John Houseman, tu savais ce que préparait Stuart Heisler qui travaillait pour Jerry Wald... Tous les jours, ils se voyaient... Moi, je n'ai jamais vu une fois Costa Gavras de ma vie !

... Il y a une peur de l'image qui doit être la même peur qu'on peut avoir du médecin. Les gens n'ont pas peur du médecin quand leur papa est médecin... C'est par manque d'information... Mais si on sent l'information comme quelque chose qui fait plaisir, comme de s'entendre dire : je vous aime, alors là, à ce moment là, l'image de l'autre ne vous fait pas peur... Et on fonctionne avec certaines organisations d'images. D'autres systèmes doivent fonctionner différemment... l'organisation sociale des fourmis ne doit pas donner le même genre d'images que l'organisation sociale des hommes... Mais les gens ne se servent absolument pas de l'image ! On voit bien avec les découvertes... les découvertes mettent beaucoup de temps à se matérialiser parce qu'elles passent par des rapports d'écriture... On voit quelque chose, Paracelse voit quelque chose, Einstein voit quelque chose... et ensuite il publie ce qu'il a vu sous forme littéraire. Des fois, la revue n'est même pas lue et quand c'est lu, c'est lu de telle manière qu'il faut encore cent ans pour que ce qu'on a vu commence à avoir de l'influence... Et les savants discutent, mais ils discutent avec une pensée qui vient de trois cents ans avant ce qu'ils ont vu, ou à côté, ou avec la pensée de quelqu'un d'autre, ou de leur femme, ou de leur maîtresse, ou bien au contraire d'amis politiques qu'ils ont à l'autre bout du globe... ce qui fait qu'ils n'ont rien vu. Il y avait un film, *Hiroshima mon amour*, qui rendait bien ça. Pour un film difficile, un film de recherche, il a eu un impact énorme... parce que c'était du cinéma muet, *Hiroshima*, du cinéma d'aveugle

et du cinéma de muet. Et c'est un film de femme... c'est une femme qui a eu cette idée. Resnais était un technicien qui à l'époque était capable de bien l'appliquer... mais c'est une idée de femme. C'était le seul film vraiment différent de la Nouvelle Vague, le seul où il y avait autre chose...

...Duras, j'admire le fait qu'elle fasse beaucoup de films, comme ça... Pour employer ces mots là, c'est un très bon cinéaste français, c'est quelqu'un comme Pagnol... ou comme Louison, mais dans le domaine du cinéma. C'est des inventeurs. Le cinéma, c'est une activité d'invention et c'est pour ça que les gens l'aiment bien... C'est quelque chose qui ressemble à l'Afrique, le cinéma en lui-même... Ça représente une activité millénaire qui doit



correspondre à des choses qui, dans les derniers trois ou quatre mille ans, n'avaient jamais été, et qui, tout à coup... pouvaient communiquer, où les gens avaient le sentiment que quelque chose communiquait avec d'autres gens à travers ça sans devoir pour autant se mêler des autres gens, ce qui est quelque chose d'assez fort... *Il devait y avoir un sentiment de faire partie du monde quand on allait au cinéma*, de fraternité, de liberté, dont le cinéma rendait compte... Et après, il a fallu domestiquer ce moyen qui risquait d'échapper à cette autre force qui est la force des scribes qui, eux, écrivent dans un certain sens... La lutte entre les scribes et les... et les... Ils n'ont pas de nom. Comme on dit dans un de nos films, *Leçons de choses* je crois : comment ça s'appellera? Et Dominique dit : ça ne s'appellera peut-être pas... Les ennemis des scribes c'est ceux, justement, qui ne s'appellent pas. Tout le travail des scribes est de les faire appeler ou de les faire s'épeler.

A la télévision, j'ai eu le sentiment d'avoir été vidé de mon sang. Puisque pour faire quelque chose, j'ai été obligé de faire deux choses qui ont été comme deux énormes catastrophes, de faire douze heures à un... Ce qui n'est pas possible... Pour *Le Tour de France*, Miéville avait trouvé ce reproche : écoute, tu fais un mouvement de deux cent soixante millions de centimes vers une petite fille et un petit garçon... C'est comme ça que je voulais appeler le film, je trouvais que c'était un bon titre, mais ils n'ont pas voulu, ils ne voulaient pas qu'on dise le prix : deux cent soixante millions de centimes... Mais c'était exactement ça... or, à des moments, deux cent soixante millions de centimes pour aller parler géométrie à une petite fille, c'est de la folie pure...

...Moi, j'ai toujours cherché à un moment à faire ce que les autres ne font pas. Et puis, après 68, j'ai plutôt cherché à faire ce qu'ils faisaient, mais à le faire vraiment, le faire autrement... mais pour ça, on n'était pas assez nombreux. Ça apparait comme super-donneur de leçons et finalement tu te perds toi même car tu ne sais plus du tout où tu es, contre qui tu es... tu en veux à tout le monde et à personne...

...Ludovic, quand on l'a payé après, mille ou deux mille francs comme tous les gens qu'on prend comme ça par hasard et qui font une heure de télé... il a eu la seule réaction saine... il a dit : « oh ! quelle heureuse surprise ! », non, il a dit « quelle heureuse nouvelle ! ». Et Coppola, c'est quelqu'un qui a des côtés personnels, bon, et puis à certains moments il a cherché à partir d'Hollywood, partir d'Hollywood sans tomber dans la mégalomanie financière, comme d'autres y sont tombés, comme Lucas, Truffaut ou je ne sais qui... mais en faisant des activités, en finançant Tom Luddy, mais en ayant besoin que l'activité touche-à-tout de Tom pour lui-même comme cinéaste... Alors, il aurait fallu avoir Ludovic *et* Coppola, effectivement !... Mais, si on considère comme un scénario personnel le fait d'aller voir Ludovic ! On dit : non, moi, ça ne m'intéresse pas d'aller voir des gens malades... Alors, dans *Six fois deux*, je dis, bon, alors on va aller voir un paysan... ah non ! Je ne m'intéresse pas aux paysans... bon, on va aller voir un mathématicien alors?... ah non !.. alors, une femme de ménage? Tu fais toute l'humanité en douze heures et après, ça t'amènes des séismes complètement terribles.

...Alors, en gros, vu que les gens qui font des films ne savent plus pourquoi ils les font et n'en ont plus besoin, que même les banquiers, même les producteurs ne savent plus très bien... Ils ne savent plus si ils font des films pour avoir un moyen de baiser des filles, de faire du fric ou quoi... ils tournoient comme des mouches, un peu, tous. C'est comme la race des dinosaures qui a disparu à un moment donné, les Goldwyn, les Zukor, Dorfmann en France... Alors, ceux qui parlent des films dans les revues, qui ont besoin de faire une revue puisque c'est ça qu'ils ont trouvé, ils ne doivent plus bien savoir non plus... Je ne sais pas, peut-être que pour des gens comme vous, ça doit être assez fatiguant... pour des gens comme « Positif » au contraire, ils ont enfin trouvé, ils sont établis...

...Moi, je commence à prendre le langage - et ça me rend très solitaire - comme quelque chose qui n'est pas à moi, qui n'est pas à toi non plus et qui est entre les deux. Que j'en fasse quelque chose à moi, c'est très possible. Que tu en fasses quelque chose à toi, oui. Mais c'est entre les deux, une fourchette et un couteau, un couteau spécial qui peut se tailler lui-même et prendre lui-même la bonne forme pour couper... Mais les gens font comme si le langage c'était quelque chose à eux et qui dominait, et il y a très peu de gens qui croient qu'ils ne savent pas penser... On pense qu'on est bête sur telle ou telle question, parce qu'on n'est pas spécialiste, mais on ne pense pas qu'on est fondamentalement bête en général. Il n'y a que les fous ou les smicards... dans *Six fois deux*, ça se voyait très bien. Mais dès que les smics seront payés la valeur d'un PDG, ils ne le penseront plus... Mais les fous ont beaucoup de mal parce qu'ils se sont délocalisés complètement de leur propre corps ou de leurs propres frontières et c'est les autres qui n'arrivent pas... un fou peut très bien rentrer en contact avec vous...

...Je pense que le cinéma est mieux avec le langage, est une forme particulière du langage, du texte et de la parole. C'est un truc puissant pour ne pas se faire entortiller par le texte. Le texte, à des moments, était important... au moyen-âge ou même avant, les gens parlaient moins et les distances étaient plus grandes, ce qui fait que le son, la voix de quelqu'un, n'étaient pas du tout perçus de la même manière... Quelqu'un disait : je voudrais un kilo de sucre, ça devait faire autant d'effet que si on quitte la ville et si on va à la campagne et que, tout à coup, on remarque un bruit qu'on ne remarque pas d'habitude... Ce bruit, on pouvait l'accueillir, s'en servir...

...*Holocauste*, c'est la force des Américains... Ce n'est pas les Allemands, les Juifs ou les Français... c'est les Américains. Bien sûr. D'abord, les documents étaient mal faits... Et puis, le document n'est pas *contre* la fiction... Il y a toujours, depuis Aristote, ce « soit l'un soit l'autre » qui, en science, n'existe pas... Ce n'est pas « de deux choses l'une », c'est plutôt « de l'une deux choses »... Alors, devant le succès d'*Holocauste*, on dit : ça prouve l'impuissance des documents... Non. Ça prouve que quand il y a de la fiction qui intéresse dans du documentaire, ça marche très bien... Et comme toujours, quand on voit ce qu'on ne voit pas et qu'on a peur de voir, mais que ça ne fait plus peur et que ça nous rapporte à notre peur ancienne et que ça nous convainc... on est très intéressé... Personne n'avait osé le faire. Ce n'est pas le maréchal Pétain, ce n'est pas Clouzot à l'époque de Vichy qui aurait fait *Holocauste*. Il aurait pu le faire s'il voulait...

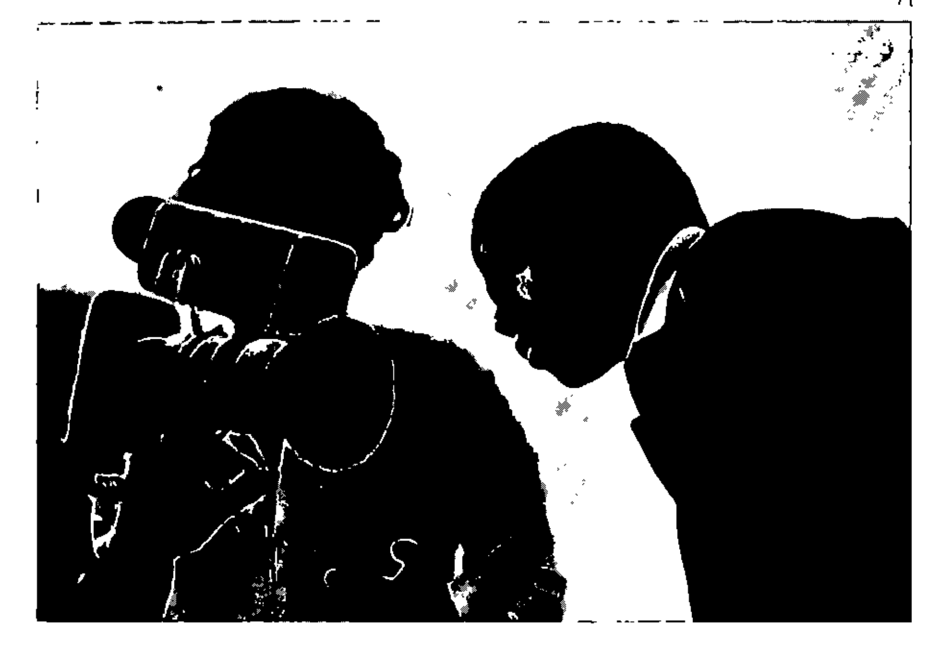
...Les Américains n'ont jamais osé passer un film de fiction sur le Vietnam pendant la guerre du Vietnam... Maintenant oui, mais ça ne leur coûte pas cher et d'ailleurs les films ne sont pas très bons... Ils n'avaient pas vu qu'ils avaient vécu ça ! Tu montres aux gens ce qu'ils ont vécu... Qui n'a jamais vu une photo de lui la regardera! Et les cadavres qu'ils voyaient à la télé tous les soirs, c'étaient pas les leurs. C'est la fiction qui les fait paraître leurs mais le documentaire c'est toujours un autre... S'ils avaient fait une émission où ils auraient cherché à mettre le nom d'un soldat, uniquement un mort avec son nom, le lieu où il habite etc. Et chaque jour, ç'aurait été un différent... Et puis, ça se serait accéléré, comme il y avait de plus en plus de morts... Alors là... C'est le jour où il y a eu la photo d'un Américain mort, celle de l'étudiant qui était mort à l'université de Kent au moment

illustration habituelle

de l'invasion du Cambodge, qui était mort en Amérique et non au Vietnam... et que cette photo a eu une diffusion de masse, eh bien, ce jour là c'était fini : c'est ce jour là que la conscience s'est retournée. Ils ont vu une image d'eux morts ! Avant, ils mourraient au Vietnam... c'est loin le Vietnam... Tant que tu n'as pas vu la mort chez toi... C'était leur mort, mais elle était ailleurs... C'est comme quand tu penses à ta mort et qu'elle ouvre la porte et qu'elle te dit : c'est l'heure, fils... avec sa grande faux, là... alors là...

...C'est les maladies qui sont intéressantes... ou qu'un cas devienne pathologique, parce que c'est plus visible... Truffaut est plus intéressant comme cas pathologique qu'un autre... Toujours on dit : les gens heureux n'ont pas d'histoire, c'est pas qu'ils n'ont pas d'histoire, c'est qu'on ne raconte pas l'histoire des gens heureux... Le bonheur des autres n'intéresse pas... On comprend que les Américains, eux, soient des inventeurs de malheurs et il y a quelques chose qu'ils aiment bien là-dedans, sinon ils n'accepteraient pas... L'image est bien plus intéressante, mais il faut savoir étudier, savoir regarder, savoir critiquer. On ne sait plus critiquer. A l'époque où Truffaut critiquait Delannoy, c'était assez visible ce qu'il disait qui n'allait pas chez Delannoy, même quand il l'écrivait... en ça, c'était un très bon critique... En y réfléchissant, je pense que chez Bazin, c'était assez visible aussi, tout en ayant l'air très scribe aussi... Un autre, c'est Langlois. Mais lui, il s'est vite fait détester, parce que le visible, il le mettait en pratique, il organisait les moyens de montrer des choses visilbes... et il avait un œil... L'histoire que raconte Tom Luddy dans l'entretien des « Cahiers » est absolument fabuleuse. Dans un article qu'il avait écrit sur *L'Assassinat du duc de Guise,* Langlois avait fait un compte-rendu, un compte-rendu qui venait de son activité. Il a dit : j'ai vu *L'Assassinat du duc de Guise,* et voilà ce que j'ai vu : ce n'est pas du tout ce que les autres gens disent que c'est, c'est très mis en scène, c'est le contraire du théâtre filmé... Moi aussi, j'ai fait des compte-rendus d'activité : j'essayais de dire comment je me sentais dans une salle de cinéma en voyant tel film... D'une certaine manière, c'est vrai, il fallait d'autres genres d'articles... Il fallait ceux là et il en faudrait d'autres aussi, mais même ceux là, ils n'y sont plus... ni mon article, ni rien...

LE DERNIER RÊVE D'UN PRODUCTEUR



NORD CONTRE SUD
ou
NAISSANCE (DE L'IMAGE) D'UNE NATION

5 films émissions TV cinéma





En 1977, une société qui produit et réalise des films de cinéma ainsi que des émissions de télévision, Sonimage, entre en contact avec des représentants de la République Populaire du Mozambique par l'intermédiaire d'amis communs, lors d'une conférence internationale à Genève.

La société Sonimage proposa au Mozambique de profiter de la situation audio-visuelle de ce pays pour étudier la télévision avant qu'elle n'existe, avant qu'elle n'inonde (même si dans vingt ans seulement) tout le corpus social et géographique mozambicain.

Étudier l'image, le désir d'images (l'envie de se souvenir, l'envie de montrer ce souvenir, d'en faire une marque, de départ ou d'arrivée,



une ligne de conduite, un guide moral/politique en vue d'une fin : l'indépendance).

Étudier la production de ces désirs d'image (s) et sa distribution via les ondes (oh! sirènes) ou les câbles. Étudier la production pour une fois avant,



que la diffusion ne s'en mêle. Étudier les programmes avant d'en faire une grille derrière quoi on planquera les spectateurs qui ne sauront plus qu'ils sont derrière le poste (à la traîne) et non devant comme ils le croient (ne traîne pas devant la télé, psalmodient les parents).
Étudier tout ça en profitant de cette situation et de ce terrain exceptionnel : l'indépendance d'un pays de deux/trois ans, et l'image qu'il se forme peu à peu de lui-même. Rien d'autre qu'un enfant, mais qui mesure deux fois la France.

Et les gens du Mozambique ont exprimé leur accord à la société Sonimage. Et ensemble ils sont convenus de vivre (l'espace d'un contrat de deux ans) leur développement audio-visuel respectif un peu côte à côte.

TV MARDI
19 SEPTEMBRE

an sur Robert Dorfmann,

lité cinématographique
ıande



tout
légué: Henri Kubnick.
Louis Bozon et Carole Cha-



12.35 Magazine régional

12.50 Le Provocateur (2)
Feuilleton de Bernard T. Michel.
Avec: Axelle Abadie - Fernand Berset - Eric Colin - Giani Esposito, etc.

13.03 Aujourd'hui Madame
Présentation: Nicole André et Bernard Etienne.
Qu'en pensez-vous?
Réflexions des téléspectatrices et de leurs invités sur l'actualité

Penser ensemble la télévision parce que chacun de son côté, la petite société occidentale de cinéma noyée sous des flots quotidiens d'images, et le grand pays neuf et maladroit sorti de la nuit coloniale, les deux possédaient simplement à peu près le même nombre de caméras, d'enregistreurs et de moniteurs.



Autrement dit : guère plus de deux ou trois personnes pour la petite société franco-suisse,, et guère moins de treize millions pour la grande société mozambicaine.
Deux ou trois en marge de la télévision pour penser la télévision avec treize millions encore en marge du monde.



En somme (au total), deux marges côte à côte pour remplir une page encore blanche, ou encore dans la nuit noire.



« Naissance (de l'image) d'une Nation » racontera donc les rapports et *l'histoire* de ces rapports momentanés (historiques) entre un pays qui n'a pas encore de télévision et une petite équipe de télévision d'un pays qui en a trop.

Cette équipe sera composée d'un producteur, d'une speakerine/photographe, et d'un technicien, qui feront la rencontre sur place d'un homme d'affaires, représentant d'une grande firme industrielle, logé au même hôtel.

Les films n°s 1 et 5 seront consacrés plus spécialement au couple producteur/speakerine, à leurs réflexions loin de chez eux (film n° 1) lors du tournage, puis à leur sentiment de retour en Europe (film n° 5).

Le producteur et la speakerine seront interprétés par un acteur et une actrice.

Les films n°s 2, 3 et 4 seront des croquis, des carnets de notes et de route, des pensées, des dessins, des impressions exprimant dans le film n° 2 le point de vue du producteur, dans le film n° 3 celui de l'homme d'affaires, et dans le film n° 4 celui de la speakerine photographe.

Le film n° 2 (producteur) sera essentiellement fait d'entretiens en vidéo légère avec ceux qui n'ont jamais vu d'images encore (la majorité de la population mozambicaine).

Le film n° 3 sera fait de documents en Super 8 mm ou 16 mm, souvent projetés en analyse comme un film d'amateur ramené par l'homme d'affaires pour sa famille.

Le film n° 4 sera surtout fait de photos, surtout noires et blanches, exprimant le point de vue de la photographe.

Si la série de cinq films passe à la télévision, les films 1 et 5 encadreront les trois autres.
Les films 1 et 5 seront projetés dans les salles de cinéma comme un seul film en deux parties, d'abord loin de l'Europe et ensuite loin de l'Afrique.

Ainsi peut-être aura-t-on entrevu comment se forme et s'informe une société et l'indépendance de cette information, en même temps que la formation de son indépendance.



Tournage/Montage : 1979

Livraison à décembre 1979

ANNEXE

RAPPORT

SUR LE VOYAGE N° 2A

DE LA SOCIÉTÉ SONIMAGE

AU MOZAMBIQUE



REPÚBLICA POPULAR DE MOÇAMBIQUE

MINISTÉRIO DA INFORMAÇÃO

JEUDI 24 AOUT 1978



Réunion dans le bureau de Mota Lopez.
Demande d'une autorisation générale de tournage pour Sonimage.
Demande d'une autorisation plus particulière pour aller dans le port, la gare, l'aéroport, Marconi (voies de communications, entrées et sorties, portes et fenêtres du Mozambique).
En fait, nous ne l'aurons pas cette fois-ci, et enregistrerons d'autres plans.
Sont présents : Miguel Araes (du projet Super 8 mm de l'Université), Carlos Jambo (de Téléciné).



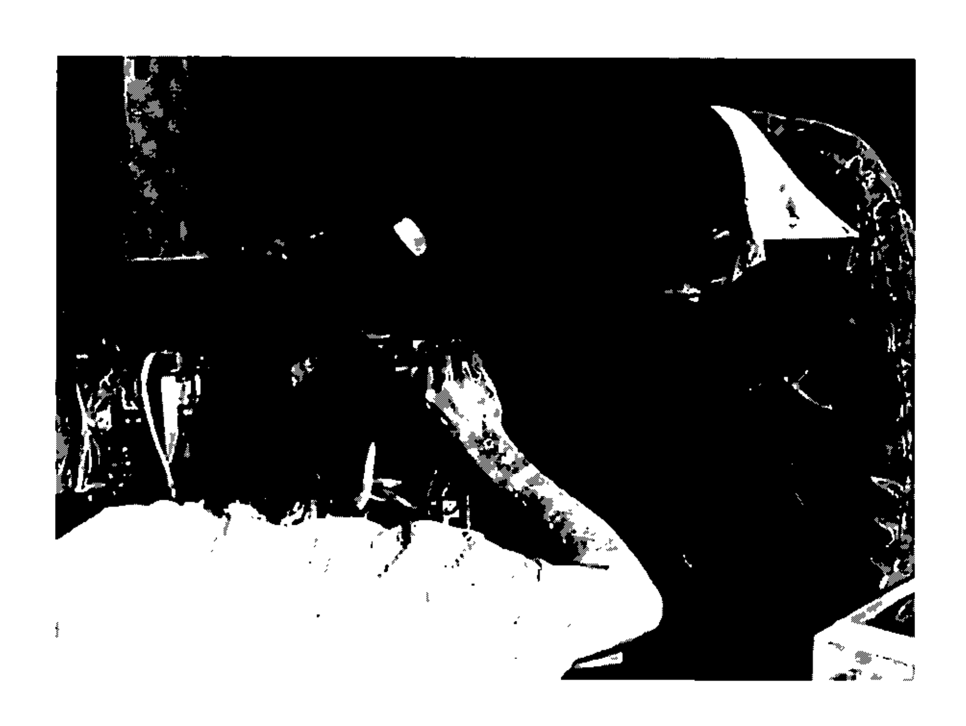
VENDREDI 25 AOUT 1978

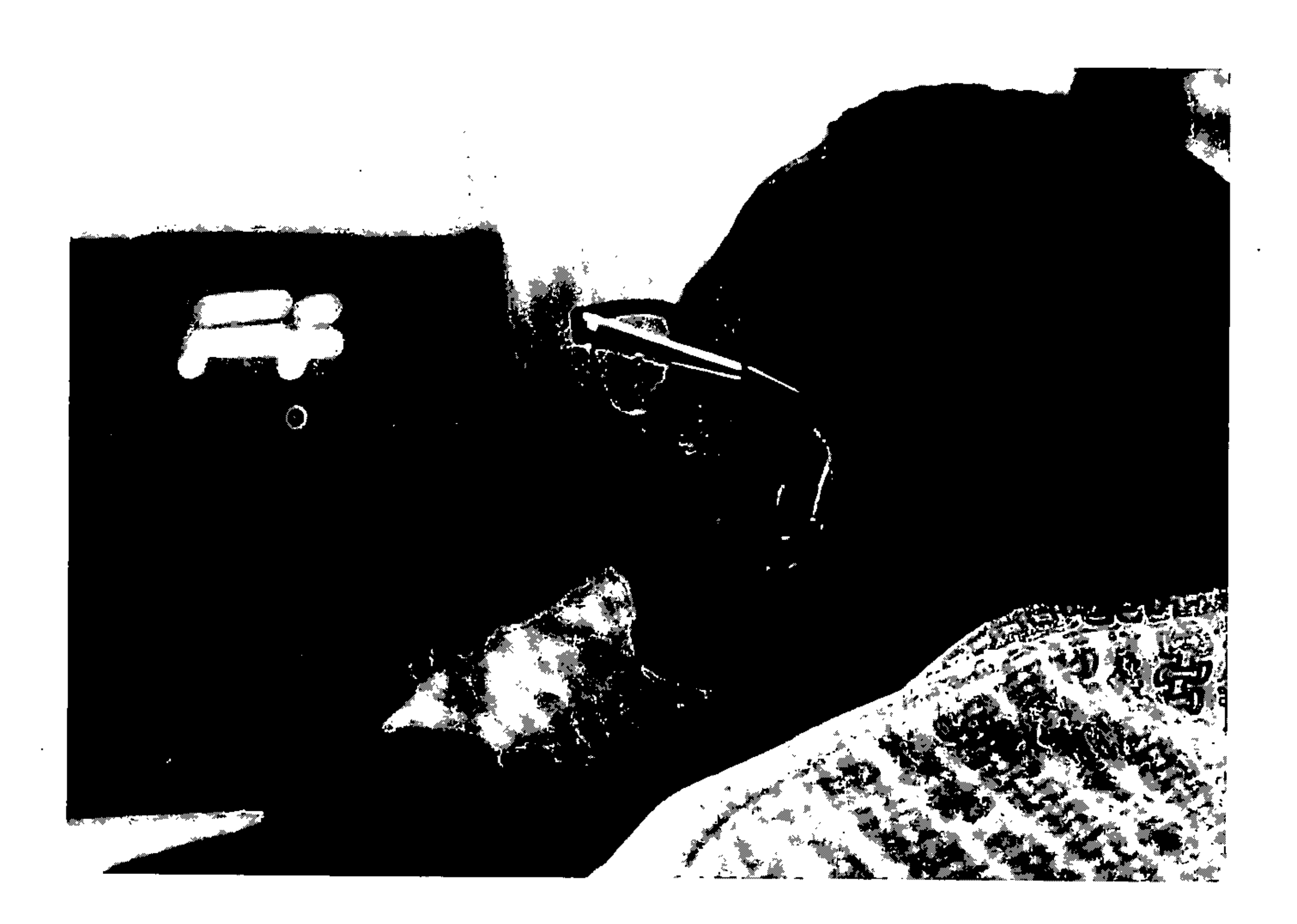
Le matin.
Téléciné.
Tout de suite en pleine pratique.
Le petit Sony noir et blanc est déjà incapable de relire les archives qu'il a pourtant enregistrées lui-même sur la lutte armée et les débuts de l'indépendance.
D'ailleurs, il est aux normes USA, et rien que ça poserait des problèmes si on voulait faire des montages avec des images d'aujourd'hui ou de demain.
Mais justement qui va faire les images aujourd'hui et demain, et qui va prendre soin des nouveaux nés ?
Déjà plane dans la pièce le sentiment terrible d'une puissance étrangère qui impose au national son savoir et sa technique.
Nous faisons remettre en marche le climatiseur et ouvrir l'armoire où commençaient à pourrir les débuts d'une autre mémoire.





Téléciné (suite)
Et le téléviseur acheté à Paris par Sudhemis (et vérifié par Sonimage) est lui aussi malade : une méchante panne.
Qui va le réparer ? Personne ne sait encore ici répondre à la question.
Nécessité de pouvoir et savoir entretenir sa mémoire (comme un coureur soigne sa forme).





Le signal.
Les traces.
La maladie, la santé, la beauté.
La formation, la mise en forme, l'information.
Les souvenirs.
Ce qui va bien et mal.
Comment ça va bien.
Comment ça va mal.
Auscultation et diagnostic.
Pensées vagues et images claires.

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE

APPRENDRE



Toujours 2 pour 1 image







VENDREDI 25 AOÛT 1978

L'après-midi.

Après un déjeuner au Polana où nous avons repris contact avec Ruy Guerra, nous noùs rendons, pilotés à toute vapeur par Carlos dans sa petite Mitsubichi qui souffre, à l'UEM Engennaria Electrotecnica où nous avons pris rendez-vous avec Rudi Westerweld, un ingénieur hollandais déjà rencontré lors du précédent voyage.

On décide avec lui d'essayer de programmer pour la semaine prochaine une réunion où, à propos de vidéo, se rencontreraient pour la première fois à Maputo des mozambicains qui font chacun de leur côté des images et des sons, c'est-à-dire : des gens de l'Institut du Cinéma du département Super 8 mm de l'Université, de Téléciné, du ministère de l'Information.

SAMEDI 26 AOUT 1978

Le matin.
Visite des ateliers de réparation du matériel à la Radio.
Enquête pour avoir une idée de où trouver les deux techniciens nécessaires au minimum à l'entretien du matériel vidéo et audio-visuel.

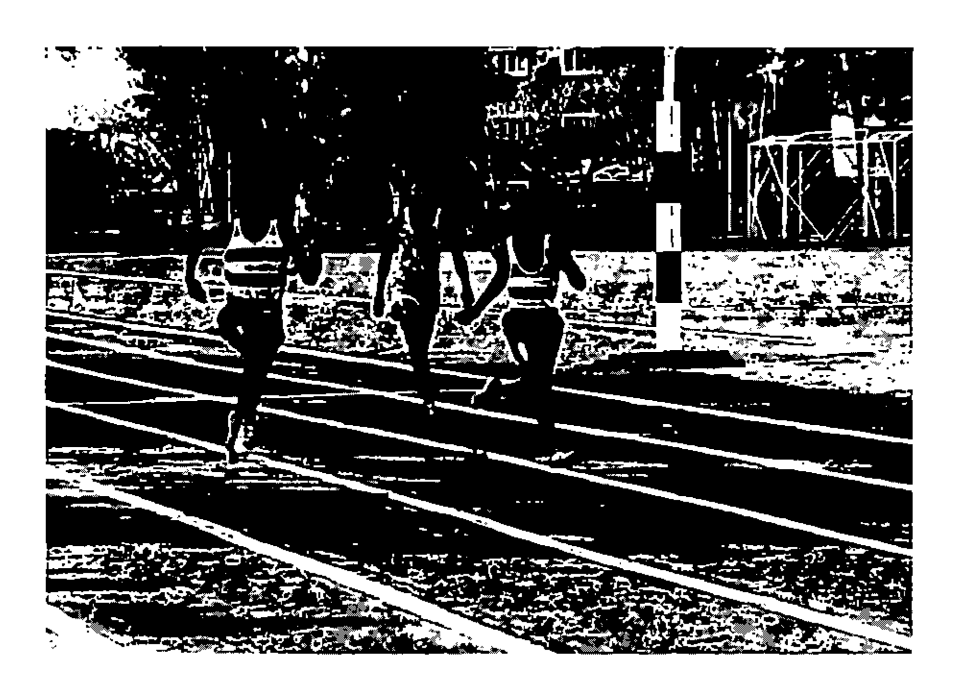




La voix du Mozambique.
De quelle bouche sort cette voix ?
Quel est son visage ?



Essai d'« actualités mozambicaines ».



SAMEDI 26 AOUT 1978

L'après-midi.



Une image à ne plus voir :
le « Bwana » blanc.
Le « spécialiste ».

DIMANCHE 27 AOUT 1978

Le matin.
Déjeuner chez Fernando Silva.
Responsable des actualités cinématographiques.
Marié avec une anglaise.
Une petite fille.
La vie privée.
La vie publique.
Les sentiments qui ignorent la politique.
La politique qui ignore les sentiments.
Vue sur l'océan.
Un appartement à Maputo.
La vie quotidienne.
Une domestique.
Arrivée de José Forjas, directeur national de l'habitation, qui exprime le premier la nécessité pour son travail de la vidéo légère, du Super 8 mm, et de la photo.

L'après-midi.



Première liaison physique entre l'INC
et Téléciné grâce au télécinéma.

LUNDI 28 AOUT 1978

Le matin.
Institut National du Cinéma.
Conversation enregistrée en vidéo avec une cinéaste canadienne qui a tourné et monté un film au Mozambique dans un village au nord du pays.
En même temps, apprentissage pour ceux de Télécine du maniement de la caméra Hitachi et du magnétoscope portable Nivico (que nous laisserons ici en repartant).
En fait, pour lui demander : que viens-tu faire ici ? il aurait mieux valu que ce soit Carlos qui parle à la canadienne (ou la canadienne qui demande à Carlos : est-ce que je peux venir ici ? et lui qui réponde).
Mais justement, qui fait les questions, et qui fait les réponses, et surtout qui met en face les questions et les réponses ?





« Le technicien de Sonimage est reparti, alors que j'ai enfin la question juste à poser ».

MARDI 29 AOUT 1978

Le matin.
Re-Institut du Cinéma.
Conversation sur le cinéma avec un élève de l'Institut, Félix, qui se disait « ignorant » en cinéma lors d'une précédente discussion, mais qui parle ici d'abondance et joyeusement.
On sent Félix « délivré » des spécialistes (cf. document filmé).
Toujours apprentissage pour ceux de Téléciné de la technique vidéo.





Possibilité d'« avoir » le temps et non de se « faire avoir » par lui.
Le temps et l'espace : la réalité.
Possibilité de revoir cette réalité et d'y réfléchir.
Revoir le son et l'image à plusieurs : à égalité devant un écran.
Possibilité de rendre les points de vue égaux. Faire des erreurs, les voir, les corriger avant de faire le film (et non après).
Possibilité d'enquêter pas seulement avec des mots, mais avec de la matière vivante.

MARDI 29 AOUT 1978

L'après-midi.
Université.
Département Super 8 mm.
Découverte par Téléciné de leurs frères et sœurs en Super 8 mm, en train de tourner le générique d'un film sur un village communautaire qu'ils iront montrer samedi prochain sur place.
Différence entre ceux de Téléciné et les étudiants : Téléciné travaille sur commande de la Présidence, et les étudiants plus selon leurs propres désirs (ce n'est qu'une impression).





MERCREDI 30 AOUT 1978

Essai de tournage en vidéo au marché.
Peu concluant.
Matériel trop peu sophistiqué pour enregistrer la beauté des couleurs.
Trop encombrant pour filmer « sur le vif ».
Et cette jeune fille trouve sans doute bien ridicule le soi-disant « sorcier » blanc qui s'énerve inutilement.

MERCREDI 30 AOUT 1978

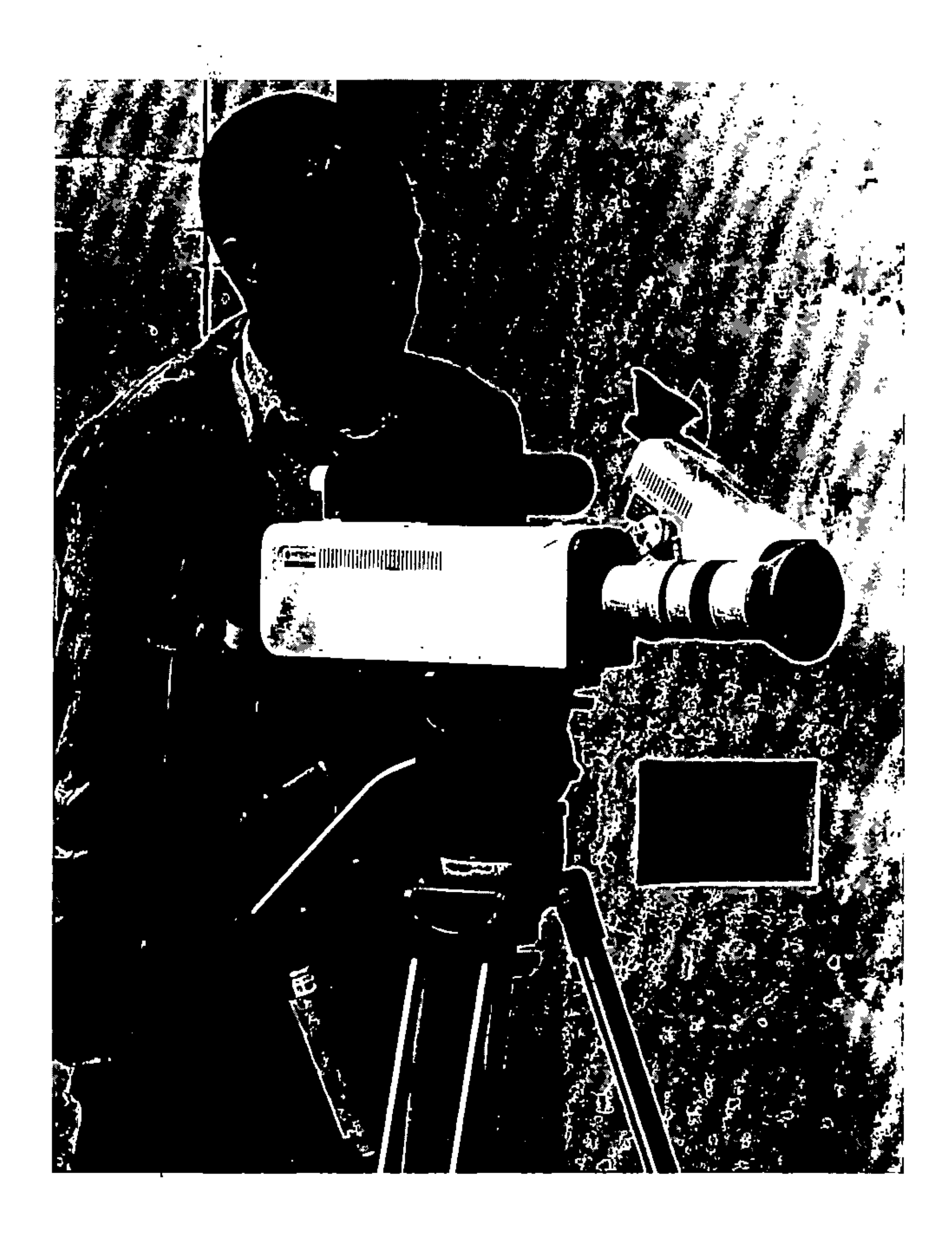
Après l'expérience ratée du matin, rendez-vous l'après-midi au Centre Électronique.
On avait peur que personne ne vienne.
Mais tout le monde est là.
Première victoire.
Toutes les tables n'en font bientôt qu'une.
Il y a là :

Ruy Guerra (INC)
José Rodrigoes (Departemento de Electronica)
Fernando Silva (INC)
Juarez (Gabinete de Estudos do Minfo).
Rudi Westerweld (Centro de Electronica)
Miguel Araes (Super 8).
Jacques Schwarzstein (INC)
J-L. Godard (Sonimage)
Carlos Jambo (Téléciné)
Anne-Marie Miéville (Sonimage)
Joao Azevedo (Inst. de Investigaçao Cientifica).



Pal ou Secam.
France ou Allemagne.
Sénégal ou Afrique du Sud.
D'abord production ou d'abord diffusion.
Une image de moi pour les autres, ou une image des autres pour moi.







JEUDI 31 AOUT 1978



Usine de cajou.
Apprentissage (suite) de la technique vidéo légère.





La déléguée.
L'image de la production.
La voix de cette image.



Le droit de regard.

Le droit à la parole.



(le son de cette force)

« Une seule force :





le peuple. »

(l'image de ce peuple)

Tous les enfants sont des acteurs.





Toutes les femmes savent faire de la mise
en scène (enregistrer ce qui va, et le comparer avec ce qui ne va pas).

VENDREDI 1er SEPTEMBRE 1978

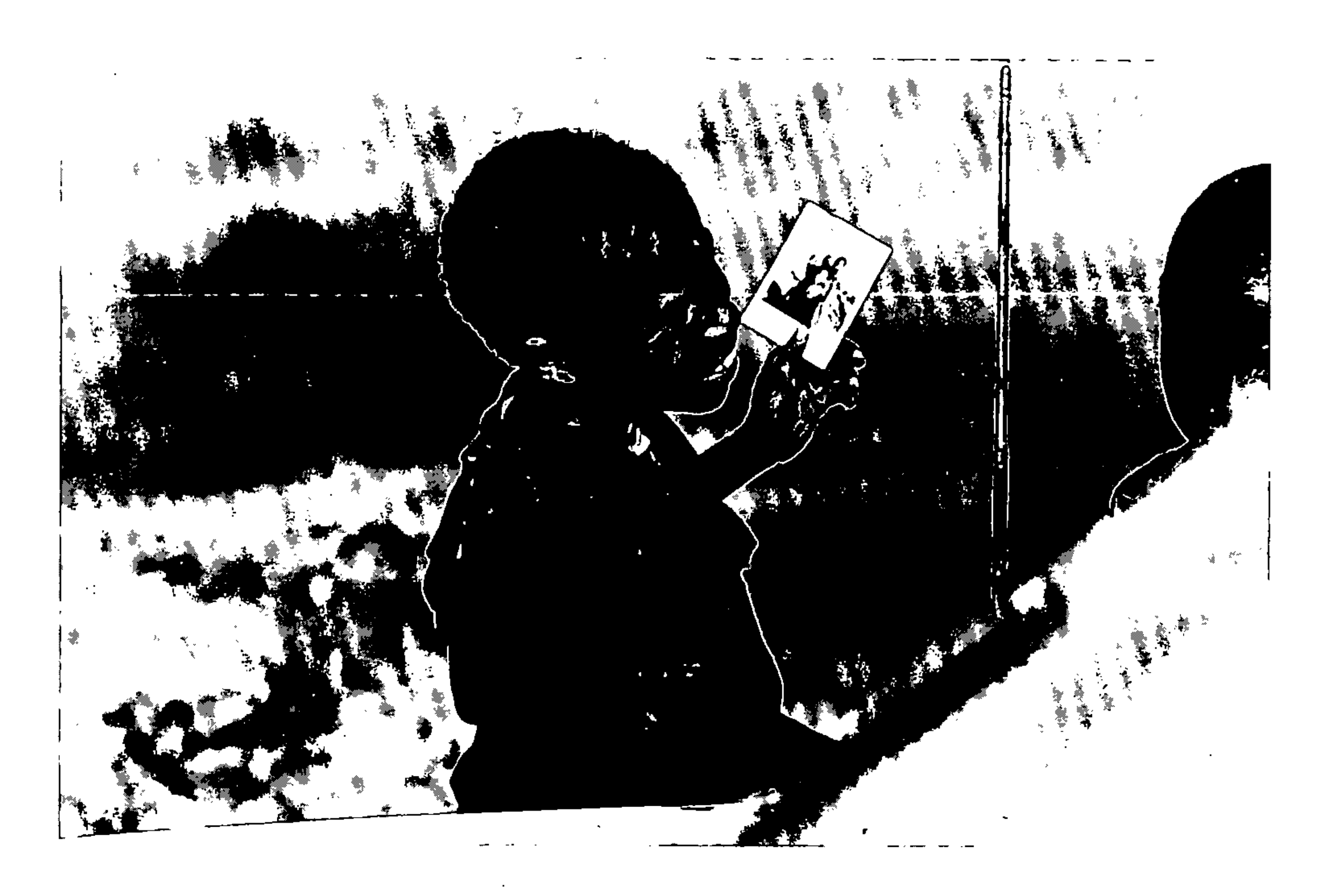
Le matin.
Deuxième tournage au marché multicolore.
Plans plus calmes et meilleurs.
Anne-Marie Miéville avait raison et Jean-Luc Godard tort. Mais mieux vaudrait tourner en Super 8 mm et transférer ensuite si nécessaire sur vidéo (comme nous en ferons encore la démonstration lundi à l'INC).
Nécessité donc d'un télécinéma.
On en reparlera d'ailleurs l'après-midi avec Rudi Westerweld et son adjoint qui réussissent à réparer un défaut mécanique de notre Nivico portable.
C'est donc bien au Centre Electronique qu'il faut installer la centralisation technique des débuts du Mozambique dans l'audio-visuel (unification du matériel, maintenance, cours théoriques et pratiques réguliers qui serviront en même temps de terrain d'échange pour les expériences de chacun).

Le soir.
Repas dans l'ancien yacht-club avec Ruy Guerra.
Présence d'amis divers.
Sans vouloir le mettre en vedette, la situation où se trouve présentement Ruy est intéressante.
Passionnante.
Passion des foules et de l'individu pour le spectacle animé.
Situation peut-être unique de Ruy juste à cet instant de l'histoire du tiers-monde et de la fabrication des films.
En tant que cinéaste qui a réalisé plusieurs « grands » films d'audience internationale, Ruy porte en lui le désir profond de raconter des histoires, de dire le bonheur et le malheur avec des visages, avec des gestes et des corps d'hommes et de femmes, de filmer les aventures de personnages ordinaires ou fabuleux.
Et puis, en tant qu'enfant du pays, et du pays dans l'enfance de son indépendance, réveillé en pleine nuit coloniale, il lui faut garder les yeux ouverts et ne pas se laisser aller.

Mais ne pas se laisser aller pour aller où ? Et comment montrer le chemin, ou simplement le trouver et raconter alors ce qu'on a trouvé ?
Comment faire des films ?
Dans les mouvements précis et fins de Ruy, pleins de force maladroite, qui cherchent doucement à bien mesurer, on sent qu'ici, dans cette partie du monde, il y a enfin une chance de trouver une réponse.

SAMEDI 2 SEPTEMBRE 1978





En route pour le village où les camarades du Super 8 mm vont projeter leur film.
Halte au bord du Limpopo.
Des enfants.
Un Polaroïd couleur instantané.
La première image.



Des hommes.

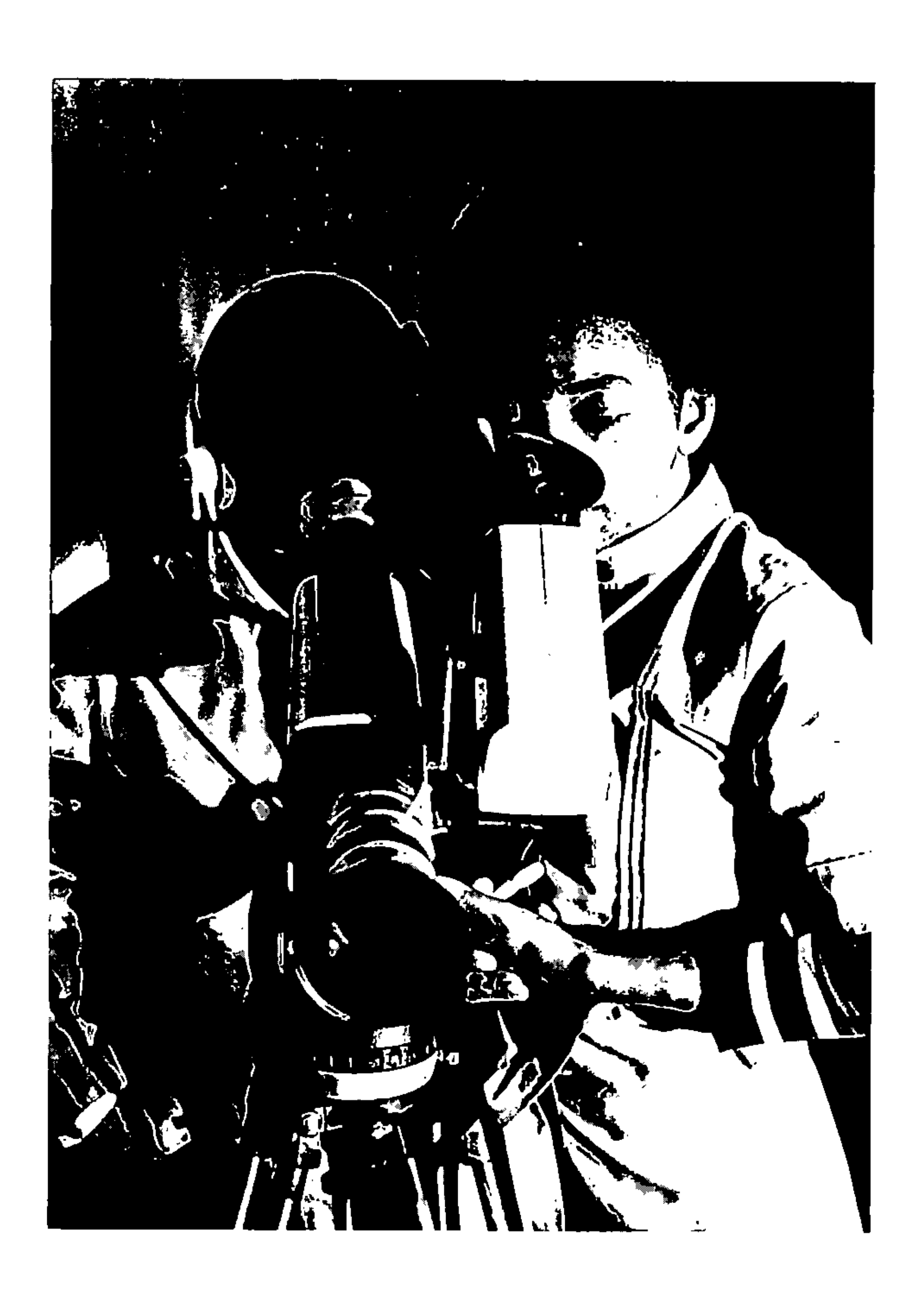


et des femmes.

LUNDI 4 SEPTEMBRE 1978

Suite et fin de l'apprentissage de la vidéo légère par Carlos.
L'immeuble de la Radio.
Conversation avec celle qui choisit les disques.
Pourquoi cette musique?
Pourquoi pas ?
Musique révolutionnaire.
Musique pour faire plaisir.
Le plaisir.





L'image et son ~~secret.~~

LUNDI 4 SEPTEMBRE 1978

Suite et fin du premier apprentissage de la technique vidéo légère par Carlos.
Institut National du Cinéma.
Discussion entre eux des responsables du Kuxa Kanema.



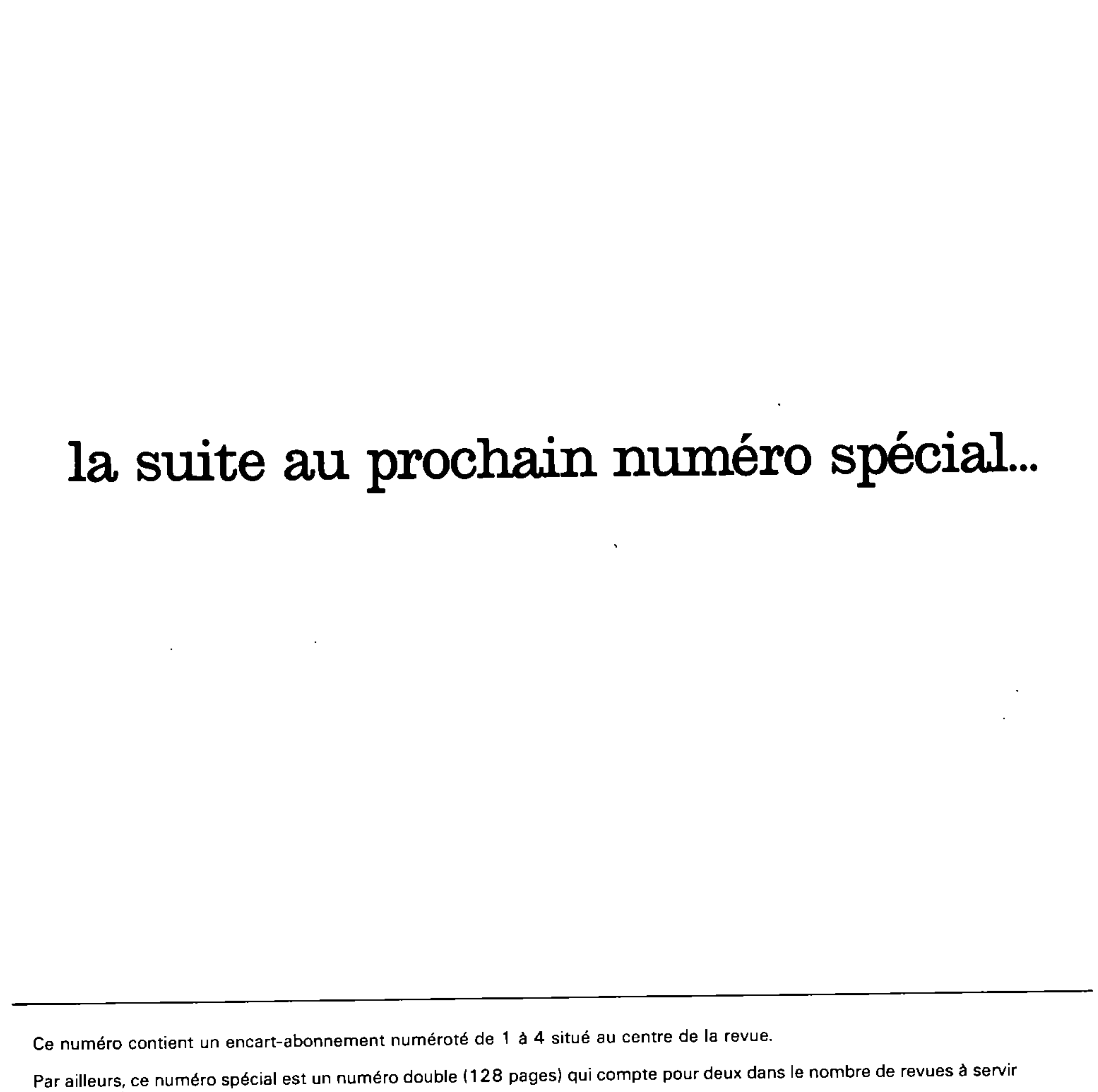
Pouvoir des images.
Abus de pouvoir.
Toujours être deux pour regarder une image, et faire la balance entre les deux.
L'image comme preuve.
L'image comme justice, comme résultat d'un accord.



De qui dépend que l'oppression demeure ?
De nous.
De qui dépend que l'oppression disparaisse ?
De nous.

De qui dépend que l'oppression disparaisse ?
De nous.
De qui dépend que l'oppression demeure ?
De nous.





la suite au prochain numéro spécial...

Ce numéro contient un encart-abonnement numéroté de 1 à 4 situé au centre de la revue.

Par ailleurs, ce numéro spécial est un numéro double (128 pages) qui compte pour deux dans le nombre de revues à servir à nos abonnés.

Edité par les Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 50.000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Maurice Dauer, 75011 Paris
Photocomposition, photogravure : P.M.F., 35, rue de l'Ermitage, 75020 Paris
Le directeur de la publication : Serge Daney – Printed in France.

CAHIERS DU CINEMA 300

25 F

N° 300 (SPECIAL) MAI 1979